وارفتگی



فاروقی کے تبصرے

فاروقی کے تبصرے

شمس الرحمٰن فاروقی

♦

عصری ادب
پر
مضامین
جو
تبصروں
کی
شکل میں
لکھے گئے

شب خون کتاب گھر، ۳۱۳، رانی منڈی، الہ آباد ۳

بار اول ۷۵۰

قیمت تین روپے

تاریخ اشاعت جون ۱۹۶۸

خطاط: ریاض احمد

سرورق: رابرٹ ڈلانوائے (۱۹۱۲)

مطبع نیشنل آرٹ پرنٹرس، الٰہ آباد-۳

سرورق کا پریس نیشنل انگریونگ کمپنی، الہ آباد-۳

ناشر

سید رشید قادر

شب خون کے پڑھنے والوں کے نام
جنھوں نے ہر تبصرے کے بعد
ہل من مزید ——— ؟
کہہ کر
مجھے مسلسل لکھتے رہنے کا حوصلہ دیا

دیباچۂ وحشت ہے اسدؔ شکوۂ خوباں . . .

خوں کر دل اندیشہ و مضمون ستم باندھ...

پیش لفظ

یہ کتاب ان تبصروں کے انتخاب پر مشتمل ہے جو میں نے شب خون میں ۶۶ء سے ۶۸ء تک وقتاً فوقتاً لکھے۔ جن تبصروں میں کوئی بنیادی یا مختلف فیہ مسئلہ زیر بحث نہیں آیا تھا، انھیں انتخاب میں نہیں شامل کیا گیا۔

کتاب کی ترتیب و تدوین میں میرے دوست ابرار اعظمی کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ ان کے اصرار، محنت اور ہمت افزائی کے بغیر اس کی اشاعت ممکن نہ تھی۔

بہت سے تبصروں کی اشاعت کے بعد ان پر اختلافی خطوط، اور اکثر میرے جوابات بھی شب خون میں شائع ہوئے، لیکن ان خطوط کو زیر نظر مجموعہ میں شامل نہیں کیا گیا ہے کیوں کہ اس سے کتاب کی ضخامت بہت زیادہ ہو جاتی، اور مجموعہ تبصروں تک محدود نہ رہ کر مباحثہ کی روداد کی شکل اختیار کر لیتا۔

الہ آباد

۲۱ اپریل ۱۹۶۸

شمس الرحمٰن فاروقی

آبگینے

حسن فرخ (مرتب)

ادارۂ مصنفین نو کے متعلق سب سے اچھی بات مجھے یہ لگی کہ یہ امداد باہمی کی بنیادوں پر قائم کیا گیا ہے اور بہ ظاہر اس کے پس پشت کسی سیاسی جن کے سیاہ ہاتھ یا کسی گروپ کی جبلت خود اشتہاری کی امنگیں جلوہ گر نہیں ہیں۔ ادارہ کے کارکنان اس کارنامے کے لئے ہمارے تشکر و مبارک باد کے مستحق ہیں۔

اس مختصر مجموعے میں اچھے شاعر بھی ہیں، کم زور شاعر بھی، اور ایسے بھی جو ہمت افزائی، محنت اور دور بینی کی مسلسل مشق کے ذریعہ بہت اچھے بن سکتے ہیں۔ یہ بات میں کسی مولویانہ یا مربیانہ جذبہ کے تحت نہیں کہہ رہا ہوں، بلکہ اس وجہ سے کہ مجھے خود ان چیزوں کی ضرورت پڑتی رہتی ہے۔ بحیثیت مجموعی "آبگینے" کا تاثر کسی بپھرے ہوئے ایسے طوفان یا متلاطم سمندر کا نہیں ہے جسے بڑی حزم و احتیاط سے روکا گیا ہو، لیکن پھر بھی وہ بار بار ابل پڑتا ہو۔ دوسرے الفاظ میں تاثر New Signatures یا "انگارے" کا سا نہیں ہے، کاش کہ ایسا ہوتا۔ نئی شاعری کو ابھی تک تناور درخت کا قد و قامت عطا کرنے والا کوئی مشترک مجموعہ نصیب نہیں ہوا ہے۔

اس کتاب میں جو بات مجھ سے دودھ کے جلے قاری کو فوراً کھٹکتی ہے وہ جذباتیت اور سطحیت ہے۔ زیادہ تر نظموں اور غزلوں میں شاعر اپنے تصورات کی اوپری سطح میں الجھا نظر آتا ہے۔ اپنی شخصیت کے نہاں خانوں کے کونے کھدروں کی تلاش کی شاید ہمت نہیں پڑتی یا اگر کبھی ادھر جھانکنے کا موقع مل بھی جاتا ہے تو جو کچھ وہاں دیکھا ہے اسے کسی لمحۂ وقت سے منسلک کرکے اس کا بنیادی

ربط یا بے ربطی ڈھونڈنے میں ناکامی ہوتی ہے۔ دوسری طرف عشقیہ جذبہ کی عمومیت اور روایتی طرزِ مطالعہ نظموں اور خاص کر غزلوں کے حسن کو ہم رنگی کے زہر بے تریاق کی نذر کردیتی ہے "یہ سب تو پہلے بھی کہیں پڑھا تھا" کا احساس جزئی شاعری کے قاری کو اکثر ہوتا ہے، اس کتاب کے مطالعہ کے دوران میں بار بار شدت سے پیدا ہوتا ہے۔ کچھ شاعروں کا کلام ابھی مکتب دل کے رفت گیا اور بود تھا کے سبق سے آگے نہیں بڑھا ہے اور ان کی شمولیت غالباً بہت ضروری نہ تھی۔

یہ سب ہوتے ہوئے بھی اس چھوٹی سی کتاب کو پڑھنے کے بعد وقت خراب ہونے کا احساس نہیں ہوتا۔ جدیدیت کا جو صحیح معیار اور مذاق میری نظر میں ہونا چاہئے اور یہ جدیدیت جو تقاضے شعر کی داخلی اور ظاہری ہیئت سے کرتی ہے وہ اس کتاب میں کم نظر آتے ہیں لیکن اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ شاعران تقاضوں سے بے خبر ہیں بلکہ شاید یہ کہ ابھی ان پیمانوں کو ٹھیک سے برتنا انھیں نہیں آیا۔

فرداً فرداً دیکھئے تو پرکاش فکری کا سادہ گھریلو تغزل اور عام بول چال کا لہجہ اور روزمرہ نظر آنے والی یا سامنے رہنے والی چیزوں کی اساس پر شعری پیکر اور ڈھانچے کی تعمیر فوراً نگاہ و دل کو متوجہ کرتی ہے۔ غیاث متین کی سنجیدگی اور لہجہ کا وقار قابل لحاظ ہے۔ اکمل حیدرآبادی اگر خود ترحمی سے بچ جائیں (جس طرح "ہم سفر" میں بچ نکلے ہیں اور ایک اچھی نظم تخلیق کی ہے) تو ان کے کلام میں اور بھی جان آسکتی ہے۔ قمر اقبال کی نظموں میں لب و لہجہ کی انفرادیت جھلکتی ہے، لیکن نسائیت سے بچتے رہنے کی ضرورت ہے۔ حسن عزمی کی نظمیں ناہموار لیکن اثریت لئے ہوئے ہیں۔ "مجبور" اور "صلیب" میں لہجہ کی یاسیت سنبھلی ہوئی اور پروقار ہے۔ علی اصغر کا کلام امید افزا ہے۔

پوری کتاب ایک بار پھر پڑھنے پر خاصی کامیابی کا احساس ہوتا ہے، اور پرکاش فکری کا کلام خاص طور سے متوجہ کرتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ مواد، اچھی خاصی کتابت کاغذ و طباعت

(اگرچہ سرورق نہ ہونے کے برابر ہے) کو دیکھتے ہوئے کتاب ایک روپئے میں مہنگی نہیں۔ اس طرح کی کتابیں اگر ملتی رہیں تو میں ہر مہینہ کم سے کم پانچ کتابیں خریدتے رہنے کا وعدہ کرتا ہوں۔

شب خون ۹

ادارہ مصنفین نمبر ۲۸۶-۲ سی۔ اعظم پورہ۔ حیدرآباد ۲۴

ایک روپیہ

اوراق مصور

سکندر علی وجد

کولرج کا ایک پرانا نقاد اور سوانح نگار ٹریل Traill اس کی اوائلی نظموں کے بارے میں کہتا ہے: "۱۷۹۶ کے مجموعے میں صفحے کے صفحے ایسی شاعری سے بھرے ہوئے ہیں جسے زیادہ سے زیادہ الفاظ عامیانہ پن ہی کہا جا سکتا ہے۔ بند کے بعد بند خوش گوار طریقے پر کانوں سے ٹکراتا ہے لیکن کوئی ایسا پیکر نہیں دکھائی دیتا جو اس درجہ جاذب توجہ ہو کہ تخیل کی آنکھ کو وہیں روک لے، یا کسی ایسے خیال کو جگائے جو نیا ہو اور ذہن میں جڑ پکڑ لے۔"

کچھ ایسی ہی بات سکندر علی وجد کے اس دیوان کے بیش تر حصے پر صادق آتی ہے۔ نظموں، غزلوں اور چند رباعیات پر مشتمل یہ مجموعہ ڈیمائی سائز کے دو سو دس صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ غزلوں کے ایک خاصے حصے کو چھوڑ کر بقیہ کلام اس ضمن میں آتا ہے جسے میں پیش پا افتادگی شاعری کہتا ہوں۔ اس کی وجہ صرف یہ نہیں ہے کہ نظمیں ہر قسم کی تجرباتی کیفیت سے معرا ہیں، یا غزلیں انھیں مضامین کو دہراتی ہیں جنھیں ہمارے آبا و اجداد عہد قدیم سے دہراتے آئے ہیں۔ اس پیش پا افتادگی، سطحیت اور غیر قطعیت کی سب سے بڑی وجہ شاعر کے ذہن میں اس تجسس، کرید، بے چینی اور کرب کی کمی ہے جو اسے کسی چیز کی صوری قیمت کو قبول کرنے سے روکتا ہے اور اسے سوال کرنے، پوچھنے اور الجھنے پر مجبور کرتا ہے۔ بیسویں صدی کے ادب کی سب سے بڑی خصوصیت بلکہ ہر اچھے ادب کی سب سے بڑی خصوصیت یہی سوالیہ نشان ہے۔ "پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟ اور یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟ اور سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟" —— ان سوالات پر بیسویں صدی نے "کیوں؟" کا اضافہ کیا۔ یہ اضافہ معنوی بھی تھا اور مقداری بھی۔ آج سے پچاس برس

پہلے شائع ہونے والی رومانی نظم "حسن" Hassan مصنف: جیمس ایلرائے فلیکر James Elroy Flecker میں ایک کردار کہتا ہے: "اگرچہ خدائے برتر و اکبر مجھے عذاب النار سے مار ڈالے، لیکن میں چیخ چیخ کر پوچھوں گا، یہاں تک کہ مجھے جواب مل جائے ——— کیوں؟" یہ سوال پہلے بھی تھا لیکن اس صدی کے پہلے شاید اس شدت سے نہ پوچھا گیا تھا۔ اگر آج کا شاعر یہ سوال نہیں کرتا تو اس کے پاس کہنے کے لیے بہت کم بچ رہتا ہے۔

سکندر علی وجد نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے: "میں نے اظہارِ خیال کے لیے کلاسیکی اسلوب منتخب کیا اور فنِ شعر کے اصولوں کی پابندی کرنے کی بھی امکانی کوشش کی ہے۔ شاعری میں نئے تجربے کرنے کی مجھے فرصت نہیں ملی۔" آگے وہ کہتے ہیں کہ ان کی شاعری ہندوستان کی تاریخ و سیاست اور فنونِ لطیفہ، انسان کی عظمت اور ترقی وغیرہ سے حسن حاصل کرتی رہی ہے۔ ان چند جملوں میں فکر و عمل کے بہت سے تضادات اور آسان آسودہ خاطری کے بہت سے پہلو پوشیدہ ہیں۔ انھوں نے اظہارِ خیال کے لیے کلاسیکی اسلوب کیوں منتخب کیا؟ کلاسیکی اسلوب سے ان کی کیا مراد ہے؟ اگر ان کی مراد میر و مرزا کا اسلوب ہے تو ان کا اسلوب ہرگز کلاسیکی اسلوب نہیں ہے۔ لیکن اگر ان کی مراد وہ اسلوب ہے جسے ترقی پسندوں نے کلاسیکی کہہ کر عام کیا اور جس میں پرانوں کی زیادہ تر کمزوریاں اور بہت کم خوبیاں تھیں اور جس کا اصل نمونہ امیر و جلال کا اسلوب تھا تو وہ صحیح کہتے ہیں۔ کیوں کہ میر و مرزا کی شاعری ٹھوس الفاظ کی شاعری ہے، معانی کی توسیع اور انسلاک کی شاعری ہے، لفظی توازن اور ٹکڑے پر ٹکڑا لگانے کی شاعری نہیں۔ کوئی شاعر اپنا اسلوب خود منتخب نہیں کرتا۔ یہاں تک کہ وہ شاعر بھی (مثلاً کیٹس) جو اپنے پیش روؤں کے اسلوب کی شعوری نقل کرتے ہیں، تھک ہار کر چھوڑ دیتے ہیں، شرط یہ ہے کہ وہ سچے شاعر ہوں۔ کیٹس نے اپنی Hyperion یہ کہہ کر نامکمل چھوڑ دی کہ وہ بہت زیادہ ملٹن زدہ تھی۔ ورڈزورتھ نے ملٹن کی نقل کرنے کی کوشش کی لیکن بہترین نظموں میں اس کی اپنی انفرادیت نقل پر غالب آگئی اور جہاں جہاں ایسا نہیں ہوا، وہاں بقول بائرن "اونگھاتی ہوئی میلی کچیلی" نظموں نے جنم لیا۔

فن شعر کے اصولوں سے کیا مراد ہے؟ قافیہ شناگاں نہ ہو، تعقید لفظی نہ ہو، زبان و محاورہ صحیح ہوں، مصرع موزوں ہو، وغیرہ؟ اگر ایسا ہے تو ہر شاعر امکان بھر ان پابندیوں کو قبول کرتا ہے، اس اعلان کی کوئی خاص ضرورت شاید نہ تھی۔ ہندوستان کی تاریخ و سیاست، تمدن و ہر ہندی فن و شعور سے کس ہندوستانی شاعر کے کلام نے حسن نہیں حاصل کیا ہے؟ یہ دعویٰ بھی غیر ضروری تھا لیکن اگر اس دعوے کا مطلب یہ ہے کہ ان کی اردو شاعری نے اپنا ایرانی لب و لہجہ ترک کر دیا ہے تو یہ دعویٰ سراسر غلط ہے۔ اردو اب تک اپنا ایرانی لب و لہجہ پوری طرح ترک نہیں کر سکی ہے، اور شاید کبھی نہ کر سکے۔ کیوں کہ میرے خیال میں اردو اور ہندی میں مابہ الامتیاز یہی ہے۔ فراق نے بھی جب ایرانیت کو ترک کرنے کی کوشش کی تو رباعی جیسی خالص ایرانی اور جکڑی ہوئی ہیئت کا سہارا لیا۔ ہیئت کے اعتبار سے ایرانی شاعری، یونانی ہیئت پرستی کی یاد دلاتی ہے، ہندی شاعری زیادہ بے تکلف اور آزاد ہوا میں سانس لیتی ہے، اور اسی لئے اردو کے بہ نسبت کم مہذب معلوم ہوتی ہے۔ بہرحال سکندر علی وجد کے ان تمام دعاوی سے زیادہ حیرت انگیز یہ جملہ ہے کہ انھیں شعر میں نئے تجربے کرنے کی فرصت نہیں ملی۔ کیوں؟ کیا ان کی زندگی ان دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ مصروف اور پر از حادثہ ہے جنھوں نے شعر میں تجربے کئے؟ اور نئے تجربے کی تخصیص کیوں؟ جو تجربے ان کے زمانے تک ہو چکے تھے اور ان کے سامنے ہو رہے تھے ان کو اپنانے اور برتنے میں کیا قباحت اور دقت کی کون سی تنگی مانع تھی؟

میں نے اوپر کہا تھا کہ وجد کے یہاں بیش پا افتادگی کی فضا غالب ہے۔ یہ فضا غزلوں سے زیادہ نظموں میں ہے۔ نہ صرف یہ کہ ان کی بہت سی نظمیں مسدس کے بند میں ہیں (ایک مثمن میں بھی ہے) بلکہ یہ بھی کہ ان کا مشاہدہ سطحی کرید اور تجسس کا بھی قائل نظر نہیں آتا۔ کسی بھی واقعہ یا صورت حال کو بیان کرنے کے لئے ایسے الفاظ کا استعمال ضروری ہے جو اس صورت حال یا واقعہ کو دوسرے سے ممتاز کر دے۔ یعنی انھیں پہچاننے کے قابل بنا دے۔ ازرا پاؤنڈ Ezra Pound نے نئے ادیبوں کو مشورہ دیتے ہوئے ایک بڑی اچھی بات کہی تھی: کسی درخت کی

لفظی تصویر اس طرح کھینچو کہ درخت کا نام نہ لینا پڑے لیکن درخت پہچان لیا جائے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب شعر غیر عام unusual کو usual پر ترجیح دے۔ دراصل شاعری نام ہی غیر عام الفاظ و پیکر کے استعمال کا ہے۔ اب مندرجہ ذیل اقتباسات دیکھئے:

جہاں خونِ جگر پیتے رہے اہلِ ہنر برسوں　　جہاں گھلتا رہا رنگوں میں آہوں کا اثر برسوں
جہاں کھنچتا رہا پتھر پہ عکسِ خیر و شر برسوں (۱) جہاں قائم رہے گی جنتِ قلب و نظر برسوں
جہاں نغمے جنم لیتے ہیں رنگینی برستی ہے
دکن کی گود میں آباد وہ خوابوں کی بستی ہے

مئے خیال ہے سنگین آبگینوں میں　　دلوں کا سوز نہاں پتھروں کے سینوں میں
چھپائے نورِ ازل بت ہیں آستینوں میں (۲) حیات جذب ہے ان بے شکن جبینوں میں
یہاں جو سیر کو فکرِ رسا نکلتی ہے
وفورِ شوق میں پربت کی سانس چلتی ہے

ان میں سے ایک اقتباس نظم "ایلورا" کا ہے اور ایک "اجنتا" کا۔ اب مندرجہ ذیل سوالات کا جواب دیجئے:

(۱) کیا آپ پہچان سکتے ہیں کہ ان میں سے "ایلورا" کون سی ہے اور "اجنتا" کون سی؟

(۲) آپ میں سے کچھ نے اجنتا یا ایلورا کے غار دیکھے ہوں گے، وہ غور کریں کہ یہ مصرعے ان میں سے کسی ایک کی تصویر بناتے ہیں؟ اور کس کی؟

(۳) جن لوگوں نے نہ اجنتا دیکھے ہیں نہ ایلورا وہ بتائیں کہ کیا ان کے ذہن میں اجنتا اور ایلورا کی کوئی تصویر ان مصرعوں سے ابھرتی ہے؟

(۴) کیا یہ مصرعے کھجوراہو کے مندروں، رامیشورم کے مندر یا اس طرح کے کسی اور پتھر کے آثارِ قدیمہ پر منطبق ہو سکتے ہیں؟

(۵) پہلے بند میں مصرع ۱، ۳، ۴ اور ۵ کی کیا ضرورت تھی؟ کیا صرف اجنتا یا ایلورا

میں اہل ہنر برسوں خون جگر پیتے رہے؟ کیا صرف وہیں پتھر پر خیر و شر کھنچتا رہا؟ شاعر کو کیسے معلوم ہے کہ یہ جنت قلب و نظر برسوں قائم رہے گی؟ اگر معلوم بھی ہے تو کیا صرف اجنتا یا ایلورا ہیں؟ تاج محل یا قطب مینار یا آمیر کے محل یا بندر ابن گارڈن ایسے نہیں ہو سکتے؟ یہی سوال نغمے جنم لیتی اور رنگینی برسنے کے بارے میں پوچھا جا سکتا ہے۔

(۶) دوسرے بند میں کون سا مصرعہ ضروری ہے اور کیوں؟ خاص کر مصرعہ ۲، ۵ اور ۶ کی کیا ضرورت تھی؟ کیا یہ مصرع کسی طرح اجنتا یا ایلورا کی فضا بنانے میں آپ کی مدد کرتے ہیں؟ مئے خیال جو سنگین آبگینوں میں بند ہے کیا ایلیفینٹا یا پوری میں نہیں ملتی؟ یہی سوال آپ بقیہ تین مصرعوں کے بارے میں کر سکتے ہیں۔

(۷) کیا ان نظموں کی مثال ایسی نہیں ہے کہ جیسے کسی شخص کا نام عبداللہ رکھ دیا جائے وعام اس سے کہ اس میں عبداللہ بن عبدالمطلب کی کوئی خصوصیت ہو یا نہ ہو۔ یا وعام اس سے کہ وہ صحیح معنی میں اللہ کا بندہ ہو یا نہ ہو؟ دوسرے الفاظ میں ان نظموں میں عنوان کی حیثیت پہچان cognition کی ہے یا بیان description کی؟

ان سوالات کے جواب آپ خود دے سکتے ہیں۔ یہ بالکل واضح اور یقینی ہے کہ یہ نظمیں محض لفظی توازن اور الفاظ عامیانہ پن کا مجموعہ ہیں۔ بقول ٹریل Traill ان کو پڑھ کر کوئی پیکر ایسا نہیں ابھرتا جو چشم تخیل کو متوجہ کرے اور نہ کوئی خیال ایسا جنم لیتا ہے جو ذہن میں جڑ پکڑ لے۔ اس قسم کی عمل جراحی سکندر علی وجد کی دوسری نظموں اور زیادہ تر غزلوں پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً:

کس قدر زور پہ ہے نشۂ صہبائے بہار — ہر شگوفے کی قبا چاک ہوئی جاتی ہے
ماہ نو ڈوب گیا ماہ تمام آتا ہے — دست ساقی سے مرے ہاتھ میں جام آتا ہے
فسانہ زندگی کی ہر حقیقت — حقیقت اک محبت کا فسانہ

سوالات بابت شعر ۱

(۱) یہ حسن تعلیل ہے۔ تعلیل جس قدر سچائی کی آمیزش لئے ہوئے ہو گی اور حقیقت پر مبنی ہو گی اسی قدر خوب صورت ہو گی۔ اس شعر میں کلیوں کے کھلنے کی علت یہ بیان کی گئی ہے کہ صہبائے بہار کا نشہ زور پر ہے اس لئے وہ اپنی قبائیں چاک کر رہی ہیں۔ کیا کلیاں اپنی قبا چاک کرتی ہیں، یعنی ایک دم انھیں پھاڑ ڈالتی ہیں یا وہ آہستہ آہستہ کھلتی ہیں؟

(۲) کیا کلیاں صرف بہار میں کھلتی ہیں؟

(۳) کیا ہمارے بہار کا کوئی موسم ہوتا ہے؟

(۴) یہ شعر بہار کی تصویر کھینچنے کی کوشش کرتا ہے۔ کیا آپ کے ذہن میں بہار کی کوئی تصویر اس شعر سے بنتی ہے؟

(۵) بہار کا جو تصور آپ کے ذہن میں ہے کیا یہ شعر اس سے مطابقت رکھتا ہے؟

(۶) "نشۂ صہبائے بہار" کے بجائے صرف "نشۂ بہار" کہا جائے تو بات پوری ہوتی ہے یا نہیں؟

سوالات بابت شعر ۲

(۱) یہ شعر شام کے وقت ساقی کے ہاتھ سے پیمانۂ شراب ملنے کا تذکرہ کرتا ہے۔ کیا "ماہ نو ڈوب گیا" صرف اس لئے کہا گیا ہے کہ اس کے بعد "ماہ تمام" کہنا تھا یا اس ٹکڑے کی اور بھی کوئی فنی ضرورت تھی؟ کیا "ماہ نو" اور "ماہ تمام" ایک دوسرے کو صرف متوازن کرتے ہیں یا شعر کے معنی میں اضافہ کرتے ہیں؟

(۲) کیا دست ساقی سے شاعر کے ہاتھ میں جام صرف شام کے وقت آسکتا ہے؟ ماہ نو کے ڈوبنے اور ماہ تمام کے ابھرنے میں فصل زمانی کتنا ہوتا ہے؟ کیا یہ شعر اس فصل زمانی کی توضیح کر رہا ہے؟

(۳) کیا شعر سے کوئی تصویر جام شراب یا ساقی کے حسن کی بنتی ہے؟ یا اس حرکت motion کی، جو دست ساقی سے دست شاعر تک جام آنے میں مضمر ہے؟

(۴) کیا اس شعر میں کوئی شاعرانہ حقیقت ہے؟ یعنی کیا وہ صورت حال جو اس شعر

میں بیان ہوئی ہے آپ کو convince کرتی ہے ؟

سوالات بابت شعر ۳

(۱) یہاں لفظ "فسانہ" کس معنی میں استعمال ہوا ہے ؟ اگر غیر موجود یا جھوٹے کے معنی میں تو "حقیقت" کی کیا ضرورت تھی ؟ خود لفظ "زندگی" کافی تھا۔ اگر کچھ اور معنی ہیں تو وہ کیا ہیں ؟

(۲) کیا شعر "فسانہ"، "حقیقت"، "زندگی" اور "محبت" کو باہم یک جا اور متوازن کر کے نہیں بنایا گیا ہے ؟ کیا الفاظ کسی بھی صورت سے معنی کو وسیع یا شدید کرتے ہیں ؟

(۳) کیا محبت کا فسانہ زندگی کی ہر حقیقت میں شامل نہیں ہے ؟ اگر ہے تو مصرع اول میں زندگی کی ہر حقیقت فسانہ کیوں کر ہوئی ؟

(۴) کیا شعر میں ہر لفظ بامعنی ہے ؟ بامعنی سے میری مراد یہ ہے کہ کیا ہر لفظ کے معنی شعر کو مکمل کرنے میں مدد دیتے ہیں ؟

ممکن ہے کہ مجھ پر یہ اعتراض وارد ہو کہ شعر کی تنقید اس طرح نہیں ہوتی۔ میرا سوال یہ ہے کہ پھر کس طرح ہوتی ہے ؟ میں نیاز فتح پوری کی طرح یہ تو نہیں کہہ رہا ہوں کہ یہ تشبیہ دور از کار ہے، یہ محاورہ غلط ہے، یہ ترکیب صحیح نہیں ہے، اس شعر میں مبتدا کدھر ہے خبر کہاں ہے ؟ اس مصرعے میں فاعل نہیں ہے، یہ مصرع سلیس و سادہ نہیں ہے، یہ خیال دور از کار ہے، وغیرہ۔ میں یہ تو نہیں پوچھتا کہ اس شعر میں ایہام کیوں نہیں، اس میں مراعات النظیر کیوں نہیں، اس میں سوز و گداز کیوں نہیں، اس میں زور، اس میں فصاحت و بلاغت کیوں نہیں ؟ میں تو شعر کو محض ایک زندہ وجود سمجھ کر بڑھ رہا ہوں کہ شعر کا کام اشیاء کو ظاہر کرنا، ان کو ممتاز کرنا، ان کو پہچنوانا، الفاظ کو زیادہ بامعنی طریقے سے استعمال کرنا ہے، ہماری شاعری فروعات میں بہت زیادہ الجھی رہی ہے، اور ہماری تنقید اس سے زیادہ۔ ضرورت ہے کہ ہم اس کو اہم اور بنیادی چیزوں کی طرف متوجہ کریں۔

وجد بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔ ان کی غزل میں وہ کیفیت ملتی ہے جسے میں "استادانہ ٹھسے" سے تعبیر کرتا ہوں۔ یعنی لہجہ میں ایک اعتماد اور وقار اور ادائیگی خیال میں ایک دھوکا دینے والی آسانی۔ دھوکا دینے والی اس لئے کہ شعر بہ ظاہر بلا کسی غیر معمولی کوشش کے کہا ہوا اور خود بخود ڈھلا ہوا معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت یہ کیفیت بڑی مشکل سے پیدا ہوتی ہے۔ اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ ان کی غزل کی شاعری بہت محتاط شاعری ہے۔ ان کے یہاں "کھل کھیلنے" کے وہ انداز نہیں نظر آتے جو حسرت کی غزل کو اگر زندگی اور گرمی بخشتے ہیں تو اسے بھونڈی، عام اور کچی بھی بنا دیتے ہیں۔ سکندر علی وجد اپنے بہترین لمحات میں اس وقت روایتی غزل کے بہترین اور صالح ترین نمائندہ کہے جا سکتے ہیں۔ الفاظ، محاورہ و ترکیب کے استعمال میں وہ سارا رکھ رکھاؤ جو صرف پختہ کاری نہیں بلکہ ایک فطری اسلوب کا آئینہ دار ہوتا ہے، وجد کے یہاں موجود ہے ؎

روشنی چند مقامات پہ محدود نہیں
وجد پرواز کو پابند منازل نہ بنا

زندگی جب اجل سے ٹکرائی
دور تک روشنی نظر آئی

وجد حسن بیاں پہ ناز نہ کر
خامشی ہے کمال گویائی

میں اکثر سوچتا ہوں وجد ان کی مہربانی سے
یہ کچھ گذری ہے اپنوں پر تو بیگانوں پہ کیا گذری

وہ کسی علم کا محتاج نہیں
جس کو جینے کا ہنر آتا ہے

وجد کا شاعرانہ مزاج اگر فلسفیانہ تفکر نہیں تو اخلاقی تعمق اور سبق آمیزی و سبق آموزی کی طرف ضرور مائل ہے۔ اس وجہ سے ان کے یہاں خود ترحمی اور جذباتیت کے پیدا کردہ عدم توازن کی جگہ ایک متانت اور رکاؤ ملتا ہے۔ اسے ہم تہذیب نفس کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ ان کا شعر قدیم تہذیب کی نفاست اور سنجیدگی کا اعلیٰ نمونہ معلوم ہوتا ہے ؎

ہمارا ہی سفینہ تیرے طوفانوں کا باعث تھا
ہمارے ڈوبنے کے بعد طوفانوں پہ کیا گذری

سینے میں جیسے پھانس کھٹکتی ہے دم بدم
تیرا خیال درد جگر بن کے رہ گیا

دل وقفِ شکوۂ ستمِ دوراں نہ ہو سکا   شکرِ جفائے یار سے فرصت نہیں ملی

ان سوالوں کی یاد آتی ہے   سادگی لاجواب ہے جن کی

غم کا بھی غم اپنا بھی غم   اے شبِ ہجراں ہم کو ان کے

غزل کے ان اشعار میں سنورنے اور نکھرنے کی جو ادا ہے وہ وجد کا خاص مزاج ہے۔ ایسے اشعار پر اردو غزل بجا طور پر ناز کر سکتی ہے۔ جدید غزل میں ایسا وقار جگر کے آخری دور کے کلام میں ملتا ہے، لیکن اور شاید کہیں نہیں ملتا۔

"اوراقِ مصور" اچھے کاغذ پر ٹائپ میں چھاپی گئی ہے۔ ایم ایف حسین کی بنائی ہوئی مصنف کی تصویر بھی شامل کتاب ہے۔

مکتبہ جامعہ۔ جامعہ نگر۔ نئی دلی ۲۵   شب خون ۱۸۰

سات روپے

بازدید

منیب الرحمٰن

سرورق پر کتاب کا نام اور مصنف کا نام۔ اگلے پچھلے دونوں فلیپ خالی۔ آخری سرورق بھی خالی۔ اندر کے صفحے پر ناشر کے نام کا اضافہ ہے لیکن مصنف کی ڈگریاں، اس کی دنیاوی حیثیت، اس کی تصویر، اس کی دیگر تصانیف کا ذکر، اس کے تعارف میں کچھ جملے۔ یہ سب کچھ نہیں۔ صرف کتاب کا نام اور مصنف کا نام۔ مصنف کا اپنا لکھا ہوا پیش لفظ بھی نہیں۔ اشتہار اور پروپگنڈا کے اس دور میں مشک آنست کہ خود ببوید نہ کہ عطار بگوید کے یہ تیور کسے پسند نہ آئیں گے؟ یا شاید یہ انانیت اور خود اطمینانی کی وہ منزل ہے جہاں پہنچ کر اقبال اپنی کتابوں پر صرف اقبال لکھوایا کرتے تھے، نہ ڈاکٹر نہ سر، محمد اقبال بھی نہیں۔ یہ ادا اوروں نے بھی اڑائی تھی، مثلاً جوش صاحب جو ایک زمانے میں اپنا نام جوش (ملیح آبادی) لکھتے تھے اور بعد میں صرف جوش لکھنے لگے، اور مجنوں صاحب، جو اقبال کے نکتہ چیں ناقد ہیں لیکن اپنی کتابوں پر صرف مجنوں لکھنے پر اکتفا کیا کرتے ہیں۔ منیب الرحمٰن کا یہ سکوت ایک بے نیازی کا بھی آئینہ دار ہو سکتا ہے یا شاید انھوں نے اس جھاڑ گوڑے کی ضرورت ہی نہیں سمجھی۔ حقیقت جو کچھ بھی ہو، لیکن مجھے کتاب کی یہ سادگی اور بے نیازی بہت اچھی لگی۔

منیب الرحمٰن کی شاعری کی فضا آسانی سے تنقید و تعارف کی گرفت میں نہیں آتی۔ ایک بڑی مشکل یہ ہے کہ انھیں ان کے ہم عصروں کے زمرہ میں رکھ کر سمجھنا ممکن نہیں۔ اختر الایمان کو کسی نہ کسی صورت سے فیض کا تسلسل continuation کہا جا سکتا ہے۔ سردار جعفری کو اقبال سے منسلک کیا جا سکتا ہے، وغیرہ۔ اس طرح دو نسل پہلے کے ہر اہم شاعر کی تشخیص ہو سکتی ہے۔ لیکن

منیب الرحمٰن کے سلسلے میں ایسی کوئی عام طبقہ بندی کار آمد نہ ہوگی۔ یہ درست ہے کہ ان کے پورے کلام کا کردار فیض سے مشابہ ہے (اگر فیض کی شاعری کی سیاسی تہ دھارائیں نظر انداز کر دی جائیں) فیض اور منیب الرحمٰن کے یہاں متانت، شائستگی اور نظم کو سنوارنے کا شعوری عمل مشترک ہے۔ لیکن فیض کی شاعری پر اثر ہونے کے ساتھ غیر محتاط بھی ہے۔ ان کے بہترین اشعار میں بھی کھٹکتی ہوئی ترکیبیں، قابلِ گرفت فقرے، ملے جلے استعارے اور الفاظ کا غلط استعمال شعر کے میزانی تاثر کو مجروح اور اس کے جسم کو داغ دار کر دیتے ہیں۔ ان کے بہترین لمحات میں منیب الرحمٰن سے آپ اس قسم کی لغزشوں کی توقع نہیں کر سکتے۔ ان کا تجربہ اپنے حدود میں رہ کر خود کو نمایاں کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔ یہ درست ہے کہ منیب الرحمٰن کے یہاں وہ آب و تاب اور شعری تجربہ کا وہ استناد نہیں ہے جو فیض کے اچھے اشعار کی جذباتی اور تاثراتی سطح کو معمول سے بلند کر دیتا ہے، یعنی فیض کے یہاں چاہے جذبہ اور تاثر بہت ارفع و اعلیٰ نہ ہو، لیکن ان کے استعارے اور پیکر کی چمک دمک شدت احساس کے محدب شیشے سے گذر کر جب نظم کے پورے تاثر کی شکل میں ایک نقطے پر مرتکز ہوتی ہے تو تجربہ کی کم توقیری چند لمحوں کے لئے وقار میں بدل جاتی ہے۔ منیب الرحمٰن کی تخیل ان کے موضوع کو کسی ایسے تشریفی ennobling عمل سے نہیں گذرتی۔ وہ اگر فیض کی طرح اونچے نہیں جاتے تو نہ سہی لیکن ان کے شعر کا مجموعی تاثر زیادہ نفیس اور بے داغ ہے۔

نفاست اور متانت —— منیب الرحمٰن کی نظم پر یہ دونوں رویے اس طرح چھائے ہوئے ہیں کہ ان کے تخلیقی عمل کا جز معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی شاعری زیادہ ترغم ذات سے عبارت ہے، اور اس طرح کی شاعری اسی وقت ناگوار جذباتیت اور بچکانہ اشک آلودگی سے محفوظ رہ سکتی ہے جب جذبہ پر نفاست اور سنجیدگی نے تحت البیان کے پردے ڈال دیئے ہوں۔ جہاں جذبہ ذرا ہاتھ سے بے ہاتھ ہوا، یا الفاظ کی جادو نگار موسیقی نے شاعر کو ورغلایا کہ ایک دو مصرع اور سہی، دو چار استعارے اور سہی، ذرا اور کھل کر کہہ لیا جائے، تو نظم کا توازن فوراً ڈگمگا جاتا ہے۔ کبھی کبھی اس حد تک کہ

جذبہ جھوٹا اور تجربہ نقلی معلوم ہونے لگتا ہے۔ اکثر باتوں کو واضح کرنے کی ضرورت بھی نہیں پڑتی، کیوں کہ استعاروں اور پیکروں کے غیر ضروری اژدہام میں نظم یوں ہی کھو جاتی ہے۔ منیب الرحمن نے جہاں کہیں غم ذات کا اظہار کیا ہے، ہمیشہ اس احتیاط سے کہ قاری کو فضول الفاظ میں الجھنے کی ضرورت نہ ہو، بلکہ وہ خود نظم کے آہستہ آہستہ کھلنے اور پھیلنے کے عمل میں اس طرح حصہ لے سکے جیسے وہ نظم خود ہی کہہ رہا ہو۔ پہلی ہی نظم "خواب" صرف بارہ مصرعوں پر محیط ہے، اور دو مصرعوں کے علاوہ ہر مصرع کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلا مصرع

راہ مہتاب میں خوابوں کے پریشاں سائے

چاندنی رات اور منتشر خوابوں کا ہیولی پردہ تخیل پر ابھار کر ساکت ہو جاتا ہے۔ اب قاری خود ہی چاندنی رات کے ساتھ "راہ" اور "پریشان" اور سائے کے ذریعہ اٹھائے ہوئے تخیلی سوال وجواب کی طرف بڑھتا ہے، اگلا مصرع نظم کی فضا کو ایک قدم آگے بڑھاتا ہے، لیکن پہلے مصرع میں جو تاثر پیدا کیا گیا ہے اس کو پرے رکھ دیتا ہے، ہکرار یا اینٹوں پر اینٹیں جمانے کا عمل منیب الرحمٰن کے تخلیقی عمل اور کردار کے منافی ہے۔

آگہی بن کے یکایک رگ جاں تک آئے

ماضی مطلق کے استعمال (آئے) نظم کے موضوع کی طرف اشارہ کرتا ہے اور اس المیہ کیفیت کی نشان دہی کرتا ہے جو نظم کے اختتام پر پیدا ہوگی۔ پریشان سایوں "کا آگہی" میں تبدیل ہو جانا ایک ایسا عمل ہے جس پر کم تر درجہ کے شعرا کافی دیر تک مصرع بازیاں کرتے رہتے، لیکن یہاں "یکایک" کے ڈرامائی عمل نے اس پراسرار اور غیر متوقع تبدیلی کو مبہم لیکن امکانات کا حامل بنا کر چھوڑ دیا ہے "رگ جاں تک" میں "تک" کا استعمال نظم کے ڈھانچے کو کھڑا کرنے میں اسی طرح مدد دیتا ہے جس طرح "آئے" کا ماضی مطلق نظم کے ماحول کی تعمیر میں معاون ہے، کیوں کہ خواب آگہی بننے کے باوجود رگ جاں میں داخل نہ ہو سکے، صرف اس تک پہنچ کر رہ گئے۔ اگلے چار مصرعے "میں نے چاہا تھا انھیں واقف اسرار کروں" کے "میں نے چاہا تھا" کے ماتحت ہیں جو اسی کھوئی ہوئی کیفیت کو مستحکم کرتا ہے

جو تنک آئے" کے ذریعہ تخلیق کی گئی تھی۔ آخری چار مصرعے "کا" اور "رہا" پر ختم ہوتے ہیں اور اپنے آہنگ کے ذریعہ نظم کی ماتمی کیفیت کو واضح کرتے ہیں۔ آخری مصرعے "وہ مجھے چھوڑ گئے اور میں تکتا ہی رہا / میں اکیلا تھا اکیلا ہی رہا" نظم کو نیم معلق چھوڑ دیتے ہیں، کیوں کہ ابھی "میں اکیلا ہی رہا" میں وسعت کے امکانات ہیں، لیکن نظم کو یہیں ختم کرکے منیب الرحمٰن نے well left کی اسی جبلت کا اظہار کیا ہے جو ان کی شاعرانہ قوت کا خاصہ ہے۔ بلکہ مجھے تو یہ شکایت ہے کہ انھوں نے مصرع ۵ اور ۶ کو کسی طرح ایک ہی مصرع بنا کر کیوں نہیں رکھا۔ موجودہ صورت حال میں ان کی کوئی ضرورت نہیں تھی کیوں کہ وہ خوابوں کو واقف اسرار اور مائل گفتار کرنے کی تمنا ظاہر کر چکے ہیں۔

نظم کے ڈھانچے کا تجزیہ ایک اور نکتہ کی وضاحت کرتا ہے۔ نظم کے کلیدی الفاظ key words "یکایک، راہ مہتاب، پریشاں سائے، آگہی، تک آئے، میں نے چاہا تھا" اور ماضی مطلق وغیرہ" اس طرح استعمال کئے گئے ہیں کہ ان کی ایک سے زیادہ تشریحیں ممکن نہیں، لیکن ہر تشریح بذات خود اپنے اندر طویل انسلاک خیال کی صلاحیت رکھتی ہے[1]۔ نظم کے آہنگ

---

[1] میں پوری نظم نیچے نقل کرتا ہوں تاکہ تجزیہ اور نظم کا ایک ساتھ مطالعہ ہو سکے۔

راہ مہتاب میں خوابوں کے پریشاں سائے
آگہی بن کے یکایک رگ جاں تک آئے
میں نے چاہا تھا انھیں واقف اسرار کروں
ایک ہی پل کے لئے مائل گفتار کروں
سردی غم میں وہ شعلوں کی زباں بن جائیں
شمع خلوت کی فغاں بن جائیں
لے گئی باد سحر گاہ اڑا کر ان کو
آہ ڈھونڈوں کہاں جا کر ان کو
کون سی شاخ سے پوچھوں میں نشیمن ان کا
ہر کرن بن گئی مسکن ان کا
وہ مجھے چھوڑ گئے اور میں تکتا ہی رہا
میں اکیلا تھا اکیلا ہی رہا

کے ایک پہلو کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں۔ آخری چار مصرعے جن ردیفوں پر ختم ہوتے ہیں ان کی صوتی کیفیت میں ماضیت pastness اور ماتم کا تاثر واضح ہے۔ آخری مصرعہ صرف تین ارکان پر مشتمل ہے اور گیارہویں مصرعے کے آہنگ کے مقابلے میں finality کا تصور پیدا کرتا ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ منیب الرحمٰن غم ذات کے شاعر ہیں۔ اچھے شاعر پر اس طرح لیبل لگانا مناسب نہیں معلوم ہوتا لیکن سینت بو St Beuve کے اس قول میں بڑی صداقت ہے کہ ہر شاعر کا اپنا مخصوص نارم norm ہوتا ہے اور اس نارم کی پہچان کے بغیر شاعر کو سمجھنا ممکن نہیں ہوتا۔ میں اس میں اتنا اضافہ کرنا چاہوں کہ ہر شاعر کے کلام اور کارنامے کا محاکمہ بھی انھیں اصولوں کی روشنی میں ہونا چاہئے (کم سے کم ایک حد تک) جن کا وہ نارم متقاضی ہے۔

مجھے منیب الرحمٰن کی وہ نظمیں جن میں انھوں نے خارجی دنیا اور اس کے مظاہر سے بحث کی ہے ان کی داخلی نظموں سے کم تر معلوم ہوتی ہیں۔ داخلی نظموں میں سر جھکا کر دامن کے داغ گننے اور زیر لب گفتگو کی جو کامیاب ادا ہے (اور جو ان کی طربیہ نظموں میں بھی دکھائی دیتی ہے) وہی انداز و ادا "جنگ" جیسی نظموں میں مصنوعی اور نمائشی معلوم ہوتے ہیں۔ شاید اسی وجہ سے ایسی نظموں میں منیب الرحمٰن خود اپنے اصل لہجے سے دامن کشاں نظر آتے ہیں۔ اپنے نارم سے ہٹ کر شعر کہنے کا نتیجہ یا تو مضحکہ خیز ہو جاتا ہے یا مانگے کا لباس پہننے کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ "جنگ" کے یہ مصرعے منیب الرحمٰن سے زیادہ ساحر لدھیانوی اور کیفی اعظمی کے دیوان سے مستعار معلوم ہوتے ہیں۔

خشم آلودہ نگاہوں میں وہ کوندے کی لپک
جنگ! قابیل کے بیٹوں کا بیمانہ جنوں
اسلحہ جات کا طاقت کا حکومت کا فسوں
شہ پر موت کی تاریک فضا میں لرزش

اس قسم کے مصرعے ترقی پسند شاعری کی بدترین تقریری اور لفاظ روایت کی یاد دلاتے ہیں۔ نظم کے ڈھانچے کی محتاط اور باریک بیں تعمیر جس میں ہر لفظ کلیدی الفاظ سے ہم آہنگ اور کلیدی الفاظ نظم کے معنی سے ہم آہنگ ہیں اور جس کی مثال ہم نے "خواب" میں ابھی دیکھی، یا دوسری نظموں مثلاً "رنگ"، "ملاقاتیں"، "اظہار"، "پتے" میں نظر آتی ہے۔ "جنگ" اور اس قبیل کی دوسری نظموں مثلاً "مہاتما گاندھی کی موت پر" میں مفقود نظر آتی ہے۔

دراصل منیب الرحمٰن کے فن کو شعر سے وہی واسطہ ہے جو تصویر چہ miniature کو مصوری سے ہوتا ہے۔ تصویر چہ نازک اور لطیف ہوتا ہے — اس کی تمام لکیریں، تمام رنگ آمیزی صاف اور روشن ہوتی ہے۔ بڑا کینوس رنگوں کے طوفانی امتزاج اور روشنیوں اور سایوں کے دھیر اور ان کے توازن کا حامل ہوتا ہے۔ منیب الرحمٰن چھوٹی نظم کے بادشاہ ہیں، بڑی یا متوسط قد کی بھی نظم میں وہ خود کو الفاظ میں محصور محسوس کرتے ہیں اور ان پر قابو نہیں پا سکتے۔ منیب الرحمٰن اگرچہ تمثیل پرست شاعر نہیں ہیں لیکن ان کا کلام پو Poe کے اس قول کی اچھی تفسیر ہے کہ طویل نظم ایک ناممکن شے اور قول محال ہے۔ ان کا "ساقی نامہ" کچھ تو اس وجہ سے ناکام ہے کہ اس پر اقبال کے اثرات صاف نمایاں ہیں؛ یہاں تک الفاظ و پیکر میں بھی اقبال کی بازگشت موجود ہے، لیکن زیادہ تر اس وجہ سے کہ طویل اور غیر ذاتی نظم ان کا میدان ہی نہیں۔

یہ سب کہنے کے بعد مجھے احساس ہو رہا ہے کہ میں اب بھی منیب الرحمٰن کی شاعری کی کوئی واضح تصویر نہیں بنا سکا ہوں۔ نہ تو میں نے ان کی نظموں کی ڈرامائیت کا ذکر کیا ہے نہ اس آہستہ روی کا (انھوں نے بہت کم بحریں استعمال کی ہیں اور جو بھی استعمال کی ہیں تقریباً سب آہستہ اور سنجیدہ آہنگ کی ہیں) جو پڑھنے والے کو بے چین کرنے سے زیادہ خواب آلود تفکر کی طرف لے جاتی ہے، نہ الفاظ کے اس جا بجا غیر رسمی اور بے تکلف استعمال کا جو کہیں کہیں چونکاتا ہے تو کہیں کہیں گراں بھی گزرتا ہے اور نہ مصرع طول دیتے ہوئے اک لمحہ دزدیدہ کو،

جیسے معجزانہ مصرعوں کا جوان کی اچھی نظموں میں بکھرے پڑے ہیں۔ منیب الرحمٰن کی شاعری کو تعارف سے زیادہ مطالعہ خوش آتا ہے۔

"بازدید" بہت اعلیٰ درجہ کے کاغذ پر روشن ٹائپ میں چھاپی گئی ہے۔

شب خون ۱۳

انجمن ترقی اردو ہند۔ علی گڑھ
تین روپے پچاس پیسے

بساطِ رقص

مخدوم محی الدین

مخدوم محی الدین کے پہلے مجموعہ کلام "سرخ سویرا" (۱۹۴۴) پر تبصرہ کرتے ہوئے ساحر لدھیانوی نے کچھ اس طرح کی بات کہی تھی: اس کتاب میں رومانی اور انقلابی نظمیں ہیں۔ رومانی نظمیں تو کچھ زیادہ قابل اعتنا نہیں لیکن انقلابی نظمیں اس عہد کی عظیم نظموں میں شمار کی جاسکتی ہیں۔ میں ۱۹۶۷ کا ساحر لدھیانوی تو نہیں ہوں، لیکن "سرخ سویرا" اور "گل تر" پر مشتمل اس مشترک مجموعے پر، جس میں دسمبر ۱۹۶۶ تک کا کلام بھی شامل ہے، پر تبصرہ کرنے کا شرف مجھے بھی حاصل ہو رہا ہے۔ اس کے علاوہ ان میں اور مجھ میں یہ بھی قدر مشترک ہے کہ فن شعر کے بارے میں ہم دونوں کے کچھ نظریات ہیں، اور ان نظریات کا انعکاس ہمارے تبصروں میں لازمی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ "سرخ سویرا" کی رومانی نظمیں قابل اعتنا نہیں، لیکن انقلابی نظمیں بھی ۱۹۶۷ کی درشت اور بے رحم روشنی میں اپنے آب و روغن سے محروم دکھائی دیتی ہیں۔ ساحر لدھیانوی نے رومانی نظموں کو اس لئے ناقابل اعتنا کہا کہ ان کے خیال میں عشق و محبت کے راگ گانا شعر کے منصب سے فروتر تھا۔ ان کے نظریے کی رو سے شعر وہ اچھا ہے جو عوامی انقلاب کی راہ ہموار اور عوام سے انقلاب کا رشتہ استوار کرے لیکن میں مخدوم کی رومانی نظموں کو اس لئے ناقابل اعتنا سمجھتا ہوں کہ ان میں ترقی پسند رومانیت کی تمام قبل از بلوغی adolescent خصوصیات بدرجۂ اتم پائی جاتی ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ہر عشقیہ نظم کیٹولس Catullus کی درشت اور پیچیدگی زدہ عشقیہ شاعری کی طرح جھنجھوڑ دینے والی اور زہریلی ہو۔ لیکن میں یہ ضرور چاہتا ہوں کہ عشقیہ شاعری کا لب و لہجہ لڑکوں کے لٹو ہو جانے schoolboyish crush کی کیفیت سے عاری ہو۔ عشقیہ

شاعری دوسری طرح کی شاعری سے بھی زیادہ سنجیدگی اور وقار چاہتی ہے۔ رونا دھونا، ایک دوسرے کے آنسو پونچھنا (تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو، مرے دل نواز ابھی نہ جا، اف رے محبت ہائے جوانی) گھنٹوں ایک دوسرے کی تصویریں یا خطوط تکتے رہنا یا شکوہ شکایت میں خود محبت سے زیادہ لطف لینا (بیتے ہوئے دن کچھ ایسے ہیں تنہائی جنھیں دہراتی ہے، گائے جا پپیہے گائے جا) یا محبوب پر اپنی انقلاب پسندی کا رعب غالب کرنا، وطن کی خاطر محبت کی قربانی، محبوب کو انقلابی جدوجہد میں ساتھ لئے لئے پھرنے کی کوشش (مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ، کون سا گیت سنو گی انجم؟ – تو اس آنچل کو ایک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا) یہ بالغ عشقیہ شاعری کے موضوعات نہیں ہیں۔ اس طرح کی نظموں کا بنیادی محرک یا تو ایک پوشیدہ ریاکاری ہے یا ناتجربہ کاری۔ مخدوم کے بارے میں پوشیدہ ریاکاری کا حکم لگانا درست نہ ہوگا، لیکن طور، تلنگن، سجدہ، لمحہ، رخصت جوانی، وغیرہ نظموں میں نہ تو داغ کی طرح کھلی ہوئی جنسیت ملتی ہے نہ میر کی طرح جنسیت اور گمبھیرتا کا مزاج۔ عشق کے سفلی اور جسمانی پہلو کی تکریم بڑی ہمت چاہتی ہے۔ میر ؎

بوسے کے کمھلائے جاتے ہو نزاکت ہائے رے
ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے

گوندھ کے پتی گل کی گویا وہ تصویر بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ

اس طرح کے اشعار میں مشاہدہ، پیکر image اور مجموعی تاثر زیادہ دور رس اور نوکیلے تو ہیں ہی، لیکن جس رویہ نے یہ اشعار کہلائے ہیں وہ جسم کی تمام لذتوں سے بے احترام و تکریم لطف اندوز ہونے کا رویہ ہے۔ یہ رویہ باہر باہر تقدس کی صورت بنائے رکھنے اور اندر اندر خود لذتی یا نیم آسودہ جنسیت کی دلدل میں غوطے لگانے کی اجازت نہیں دیتا۔ اختر شیرانی، خمار بارہ بنکوی

وغیرہ شعرا کے یہاں موخر الذصورت زیادہ نمایاں ہے۔ محبوب کی عصمت، پاک بازی، شرم وحیا وغیرہ کا ذکر یا تاک جھانک یا کوٹھے پر آنکھیں لڑانے کا تذکرہ، یہ میر کے یہاں نہیں ملتا، مخدوم کی عشقیہ شاعری میں یہ عناصر کھل کر سامنے نہیں آتے ہیں لیکن ان کے یہاں محبوب کی حیثیت وہی kiss and run والی ہے۔ اختر شیرانی وغیرہ میں نہ تو یہ جرأت تھی کہ جنس کو پوری طرح جسمانی اور سفلی اور حواسی sensuous بنا کر پیش کرتے اور اگر یہ جرأت ہوتی بھی تو ان میں وہ شاعرانہ قوت کہاں تھی جو میر میں تھی ؟) اور نہ یہ قوت کہ ان حواسی تقاضوں کی تجرید ہی کر لیتے جیسے اقبال نے کی۔ مخدوم بھی احترام و تحریم inhibition کے اسی درجہ شکار ہیں جس درجہ اختر شیرانی اور خمار بارہ بنکوی وغیرہ تھے ۔

لطف سجدوں میں آرہا ہے مجھے چھپ کے کوئی بلا رہا ہے مجھے

اپنے آنچل میں منھ چھپائے ہوئے آرہا ہے قدم بڑھائے ہوئے

نئی دلہن کی تھرتھری بن کر اس کے ہونٹوں کی کپکپی بن کر

اس قسم کی رسمی باتوں کے بعد اگلا اور آخری شعر یہ ہے

میرے دل میں سما گیا کوئی میری ہستی پہ چھا گیا کوئی (سجدہ)

(کم سے کم مجھ جیسے) قاری کو توقع یہ تھی کہ اتنی اٹھان (چھپ کے بلانا، آنچل میں منھ چھپائے آنا، نئی دلہن کی تھرتھری، ہونٹوں کی کپکپی) کے بعد معاملہ کوئی واضح حواسی شکل اختیار کرے گا لیکن جب دل میں سمانے اور ہستی پہ چھانے وغیرہ تقریباً بے معنی فقروں پر نظم ہوتی ہے تو سخت مایوسی اور دھوکا کھانے کا احساس ہوتا ہے۔ میں سوچتا ہوں اگر یہی کہنا تھا تو اس قدر پیترہ بازی کی کیا ضرورت تھی۔ میر ؎

لیتے کروٹ ہل گئے جو کان کے موتی ترے شرم سے سر در گریباں صبح کے تارے ہوئے

حواسی شاعری ایسی ہو تو ایک بات بھی ہے۔ اپنے حواس خمسہ کے ساتھ پورا معاملہ نہ کرنے کی وجہ سے ایک اور بڑا عیب اردو کے "رومانی" شعرا کی نظموں میں پیدا ہو گیا ہے۔

اسے ہم پھوہڑ پن Rabbiness کا نام دے سکتے ہیں۔ جنسی تجربہ کی لذت یا عشق کے جسمانی پہلو کا ذکر احترام کے پردے میں کیا جائے تو شاعر خلا میں معلق ہو جاتا ہے۔ کیوں کہ پھر کہنے کو کچھ رہ ہی نہیں جاتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نظم رسمی الفاظ و محاورات کا گورکھ دھندا بن کر رہ جاتی ہے۔ الفاظ موجیں مارتے رہتے ہیں لیکن ان کے معانی صدیوں کی گرد زدہ مٹیالی جھاگ کے نیچے دب جاتے ہیں۔ بہ ظاہر تو بڑا زور و شور نظر آتا ہے لیکن حقیقت میں تجربہ ایک انچ بھی آگے نہیں بڑھتا۔

وہ کیا آتا کہ گویا دور میں جام شراب آتا
وہ کیا آتا رنگیلی راگنی رنگیں رباب آتا (؟)

پانی میں لگی آگ پریشان ہے مچھلی
کچھ شعلہ بدن اترے ہیں پانی میں نہانے

ع مشتاق نگاہوں کی زد میں نظروں کا حیا سے جھک جانا

بھرنے لگے بازو تو ہوئے بند قبا تنگ
چڑھنے لگا طفلی پہ جوانی کا نیا رنگ

ہر ادائے حسن پر ہوتا تھا دل جب بے قرار
جب رہا کرتا ملاقاتوں کا باہم انتظار

جب طبیعت تجھ سے ملنا چاہتی تھی بار بار
یاد ہے وہ نوجوانی کا زمانہ یاد ہے

اس قسم کے صدہا شعر ہیں جن کو پڑھ کر (کم سے میرے) ذہن میں کوئی کیفیت یا تاثر نہیں پیدا ہوتا سوائے ایک خفیف سی اکتاہٹ کے۔ رنگینیٔ جام شراب، رنگیلی راگنی، رنگین رکاب اور رباب، شعلہ بدن جو پانی میں نہا رہے ہیں ؎

(میرے معلوم نہیں کیا ہے لب سرخ بتاں میں
اس آتش خاموش کا ہے شور جہاں میں)

طفلی پر جوانی کا رنگ، تنگ بند قبا، مشتاق نگاہیں، ادائے حسن اور بے قرار دل (اس بند کا تیسرا مصرعہ غیر ضروری ہے) یہ ہے ان کی کائنات اور پھر وہی "نوجوانی کا زمانہ"۔ یہ عشق دیدۂ بینا سے زیادہ کھیل رنگوں کا معلوم ہوتا ہے۔ میری اس رائے کا ثبوت ان مشہور مصرعوں میں ملتا ہے جو الفاظ کے اس مقتل میں زندہ بچ گئے ہیں

ع خدا بھی مسکرا دیتا تھا جب ہم پیار کرتے تھے

ع سانس کی طرح سے آپ آتے رہے جاتے رہے

ان کی زندگی کا راز یہی ہے کہ ان کے پیکر تازہ اور نئے ہیں۔ اگر ساری نظمیں ایسی ہوتیں تو اردو کے عشقیہ ادب میں اہم اضافہ ہوتیں۔

اب ان نظموں کو لیجئے جو انقلابی یا سیاسی ہیں۔ جس طرح "سرخ سویرا" کی عشقیہ شاعری نیم بالغ ذہن کی پیداوار ہے اسی طرح انقلابی شاعری کے آہنگ بھی ٹین کے ڈھول کی طرح کھوکھلے معلوم ہوتے ہیں۔ سیاسی شاعری ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ سیاسی شعور کا اظہار یا تو طنز کے ذریعہ ہوتا ہے یا پھر ایک ایسی المناک گمبھیرتا کے ذریعہ جو شاعر کے لہجے کو بھاری درد اور قدیم پیغمبروں سا وقار عطا کر دیتی ہے۔ یےٹس Yeats کی شاعری موخر الذکر کی اچھی مثال ہے اور بائرن Byron کی شاعری اول الذکر کی۔ یہ دونوں عناصر اگر موجود نہ ہوں تو صحافت جنم لیتی ہے، شاعری نہیں۔ مخدوم کی سیاسی شاعری بھی صحافت سے زیادہ درجہ نہیں رکھتی۔ صحافت کا سب سے بڑا عیب وقار کا عدم وجود اور افکار کی تعمیم ہے۔ اس کے علاوہ سیاسی شاعری مصلحت وقت اور پالیسی کی پابند ہوتی ہے۔ دوسری جنگ میں جب تک روس شامل نہیں تھا لیکن ہندوستانی سپاہی انگریزی راج کے حکم سے جنگ کی آگ میں جھونکے جا رہے تھے، ترقی پسندوں نے اسے سامراجی جنگ کہا اور مخدوم نے "جانے والے سپاہی سے پوچھو۔۔" لکھی۔ جب روس بھی اس جنگ میں شامل ہو گیا تو یہی جنگ اب "جنگ آزادی" ہو گئی جو "آزادی کے پرچم کے تلے لڑی جا رہی تھی! ترقی پسند ادیبوں اور سیاست دانوں نے یہ بات بڑی آسانی سے بھلا دی کہ روس اور جرمنی نے ایک خفیہ معاہدہ کے مطابق یورپ کے حصے بخرے کا فیصلہ کر لیا تھا۔ لہٰذا اس سامراجی جنگ میں ۱۹۴۱ تک روس اور جرمنی برابر کے شریک تھے۔ پھر اچانک وہ معاہدے بھی سپرد خاک ہو گئے اور وہی ہندوستانی سپاہی جو کل تک سامراجی نظام کے خلاف آگ اور خون کی ہولی کھیل رہا تھا آج جنگ آزادی کا سپاہی بن گیا۔ فنی حیثیت سے دونوں نظمیں ناکام ہیں (سبط حسن کچھ بھی کہیں) دونوں نظمیں تعمیم اور چیخ پکار کے آہنگ کی ماری ہوئی ہیں۔ ۶

زندگی ہے کہ چلا رہی ہے

کتنے سہمے ہوئے ہیں نظارے　　کیسا ڈر ڈر کے چلتے ہیں تارے

ہو رہا ہے مری جاں سویرا　　کھل گیا انقلابی پھریرا　　(سپاہی)

ہم سرخ سپاہی ظلم شکن　　آہن پیکر فولاد بدن

وہ دنیا دنیا کیا ہوگی　　مزدور کا جس میں راج نہ ہو

لو سرخ سویرا آتا ہے　　آزادی کا آزادی کا

گلنار ترانہ گاتا ہے　　آزادی کا آزادی کا الخ (جنگ آزادی)

ان اشعار میں حقیقت اور تفصیلی مشاہدہ کی روح نہیں۔ الفاظ نہ کوئی تصویر بناتے ہیں نہ تخیل کو راہ دیتے ہیں۔ "زندگی ہے کہ چلا رہی ہے" (کیا زندگی کوئی نٹ کھٹ بچہ ہے؟) اور "سہمے ہوئے نظارے"، "ڈر ڈر کے چلتے ہوئے تارے" (یہ تو بچوں کی لوری کا انداز ہے) جنگ کے ہولناک مناظر کا مذاق اڑاتے ہوئے نظر آتے ہیں، نہ کہ ان کو پردۂ تخیل پر ابھارنے میں ہماری مدد کرتے ہیں۔ "جنگ آزادی" کے "سرخ سپاہی" جو "آہن پیکر اور فولاد بدن" ہیں (جب آہن پیکر کہہ دیا تو فولاد بدن کیوں؟) اور "آزادی کا سرخ سویرا" اور "گلنار ترانے" بے معنی الفاظ ہیں۔ یہ صرف نعرے ہیں، شعری پیکر نہیں۔ مغرب کی طرف کیوں نگاہ اٹھائیے خود عربی شاعری میں جنگ جس طرح مادی اور حسی حقیقت بن کر سامنے آئی ہے، وہی ترقی پسند ادیبوں کے لیے مشعل راہ بن سکتا تھا۔

شعری پیکر کو ہٹا کر نعروں کو راہ دینا مخدوم کی سیاسی شاعری کو ناکام بنانے میں خاص رول ادا کرتا ہے۔ "ناسور کی بو"، "قبر کی عود کی کافور کی بو"، "پرچم زندگانی"، "عہد نو کی کہانی"، "ظفر مندیاں شادمانی"، "مساوات کا سفینہ"، "انسان کا نیلام"، "قہقہہ بن کے نکلتی ہوئی آہ"، "عصمت پر تجبہ کے جمال کی خندہ زنی"، "بوسیدہ حویلی"، "فرسودہ سماج" وغیرہ الفاظ ان نظموں میں اس کثرت سے بکھرے ہوئے ہیں کہ خود شاعر کا ما فی الضمیر ان تعمیم زدہ نعروں کی بھیڑ میں دم

سادہ کر مرجاتا ہے۔

"سرخ سویرا" مشہور نظم "تلنگانہ" پر ختم ہوتی ہے۔ اس نظم میں الفاظ کا سیلاب اسی جوش وخروش سے ٹھاٹھیں مارتا ہوا قاری کے ذہن کو بے معنی غل شور سے سیراب کرتا ہوا اچانک رک جاتا ہے۔ نظم کا مجموعی تاثر انتہائی ناخوش گوار آوازوں کا آپس میں مسلسل ٹکراؤ ہے۔ لیکن "گل تر" کی پہلی ہی نظم "قید" کی موسیقی ٹھہری ہوئی اور خواب آمیز ہے۔ مگر یہاں بھی مخدوم کی پرانی محبوبہ لفاظی نظم کے پرسکون محور کو جھنجھوڑتی ہوئی دھم سے آ کودتی ہے۔

سیکڑوں لاکھوں عوام
سیکڑوں لاکھوں دھڑکتے ہوئے انسانوں کے دل
جور شاہی سے غمیں جبر سیاست سے نڈھال
جانے کس موڑ پہ دھن سے دھماکا ہو جائیں

"سیکڑوں لاکھوں" کے ساتھ "عوام" کا استعمال غیر ضروری ہے، پھر دوسرے مصرعے میں "دھڑکتے ہوئے" کا ٹکڑا "دل" کے بجائے "انسانوں" کے ساتھ معلق ہو جاتا ہے۔ علاوہ بریں اگر انسان زندہ ہیں تو ان کا دل دھڑکے گا ہی۔ "دھڑکتے ہوئے" دلوں کا تذکرہ یہاں کیا معنی رکھتا ہے؟ "جور شاہی سے غمیں جبر سیاست سے نڈھال" دو ٹکڑوں پر مشتمل ہے۔ "جور شاہی" اور "جبر سیاست" میں کوئی خاص فرق نہیں۔ "غمیں" اور "نڈھال" محض لیبل ہیں۔ یہ الفاظ مصرع کو اور بھی دھندلا کر دیتے ہیں۔ لیکن اس ٹکڑے کا سب سے زیادہ کم زور مصرع چوتھا ہے۔ "دھن سے دھماکا ہو جائیں" دھڑکتے ہوئے دلوں کا تمسخر اڑاتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ پھر اچانک "موڑ" کی بات نہ جانے کہاں سے آ پڑی۔ اوپر کہیں دلوں کے سفر کا تذکرہ نہیں ہے، لیکن شاعر یہ فرض کر لیتا ہے کہ دل اگر دھڑکتے ہیں تو مصروف سفر بھی ہوں گے اور اگر یہ غمیں اور نڈھال ہیں لیکن دھن سے دھماکا بھی ہو سکتے ہیں! نظم کو نظم نہ سمجھ کر اخباری بیان سمجھنے کا نتیجہ یہی ہوتا ہے کہ ہر ٹکڑا اپنا اپنا ثقل اضافی لئے ادھر ادھر ڈانواڈول پھرتا ہے۔ نظم اگر نثر نہیں ہے تو مرتب بحر و آہنگ میں غیر ضروری حد تک

ایک ہی خیال کو دہرانے اور مختلف غیر مربوط اور غیر شاعرانہ خیالات کو یک جا کرنے کا نام بھی نہیں ہے۔

"غیر شاعرانہ" پر چڑ کنے ضرورت نہیں۔ ہر خیال شاعرانہ ہوتا ہے۔ بشرطے کہ اسے تجربہ اور احساس اور شعری پیکر سے گذارا جائے "جو رسیاست سے غیں" بھی شاعرانہ خیال کے بیج اپنے اندر رکھتا ہے۔ لیکن اس کا نمونہ دیکھنا ہو تو یے ٹس Yeats کی وہ نظمیں پڑھیے جو اس نے مجبور و محکوم آئرلینڈ پر لکھی ہیں۔

"گل تر" میں "قید" کے بعد چند نظمیں اور بھی ہیں۔ ان میں "چارہ گر" بہت مشہور ہے۔ زینت ساجدہ نے اپنے ایک مضمون میں اس کی مقبولیت کا ذکر بڑے محبت آمیز انداز میں کیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اب تک جو باتیں میں کہہ چکا ہوں وہ مجھے مخدوم کے پرستاروں کی نظر میں گردن زدنی قرار دینے کے لئے کافی ہوں گی۔ اس لئے یہ کہتے ہوئے مجھے کوئی خاص جھجک محسوس نہیں ہوتی کہ مجھے یہ نظم مخدوم کے ابتدائی دور کی ناپختہ عشقیہ نظموں کی طرح ناکام اور بے اثر معلوم ہوتی ہے۔ ہو سکتا ہے اس کا فلمی گانا ہندوستان کے بچے بچے کی زبان پر ہو، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ ہر مقبول فلمی گیت شاعری بھی ہو حقیقت عام طور پر اس کے برعکس ہوتی ہے۔ مجھے یہ نظم غیر متعین لفاظی کا شکار معلوم ہوتی ہے۔ لیکن "چاند تاروں کا بن" کسی اور ہی دنیا کی مخلوق اور کسی اور ہی ذہن کی تخلیق معلوم ہوتی ہے۔ میں اسے نہ صرف مخدوم کی بلکہ اردو زبان کی بہترین نظموں میں گنتا ہوں۔

رات کی شہ رگوں کا اچھلتا لہو
جوئے خوں بن گیا

...

پھینک کر اپنی نوک زباں
خون نور سحر پی گئے

...

دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو۔

اس نظم میں مخدوم نے اپنی کمزوریوں پر قابو پالیا ہے۔ یہاں خطابت اور مجمع لگاکر عوام کو ترغیب دینے اور اپنا ہم خیال بنانے کی کوئی کوشش نہیں۔ اب مخدوم کو وہ خود اعتمادی نصیب ہوگئی ہے جو شاعر کا طرۂ امتیاز ہے۔ لفظی تکرار، زور و شور، چلتے ہوئے عامیانہ نقرے جو پلیٹ فارم پر بڑے پراثر معلوم ہوتے ہیں۔ ترقی پسند شاعروں کے ترکش میں یہ تیر تھے۔

شاید انھیں لاشعوری طور پر علم تھا کہ جو کچھ وہ کہہ رہے ہیں وہ شعر نہیں ہے، نعرہ ہے۔ یہ پوشیدہ احساس ہی انھیں بار بار پوز بنانے، گلا پھاڑتے، ہاتھوں کو ہوا میں بلند کر کے آوازیں لگانے اور لوگوں کو مرعوب کرنے کے لئے پنجوں کے بل کھڑے ہو کر اپنی طویل القامتی کا ڈھنڈورا پیٹنے پر مجبور کرتا تھا۔ شاعر جب خود اعتمادی کی منزل پر پہنچ جاتا ہے تو شاعری کے علاوہ ہر اور ذریعہ اظہار کو ہاتھ کی صفائی اور کھوکھلے ہتھکنڈے سمجھ کر بالکل ترک کر دیتا ہے۔

مخدوم کو یہ منزل نظموں میں دو بار نصیب ہوئی "چاند تاروں کا بن" اور "لخت جگر"۔ یہ دونوں نظمیں اردو شاعری میں قابل قدر اضافہ ہیں۔ ان کی شہرت دوام کے لئے یہی دو نظمیں کافی ہیں۔ لیکن غزلوں کی بات کچھ اور ہی ہے۔ جس خود اعتمادی کا ظہور مخدوم کی نظموں میں کم کم ہوا ہے وہ ان کی غزلوں میں پورے جمال و جلال کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ میرے لئے یہ بات ہمیشہ سخت حیرت کا باعث رہی ہے کہ جو شاعر نظموں میں اتنی مختلف طرح کے اور اتنے متعدد مواقع پر خطیبانہ شاعری کرتا رہا ہو، اس طرح کے شعر غزل میں کیوں کر کہہ سکتا ہے؟

اس شہر میں اک آہوئے خوش چشم سے ہم کو
کم کم ہی سہی، نسبت پیمانہ رہی ہے

ہجوم بادہ و گل میں ہجوم یاراں میں
کسی نگاہ نے جھک کر مرے سلام لئے

دل کی محراب میں اک شمع جلی تھی سر شام
صبح دم ماتم ارباب وفا ہوتا ہے

سب وسوسے ہیں گرد رہ کارواں کے ساتھ
آگے ہے مشعلوں کا دھواں دیکھتے چلیں
آنچل سے اڑ رہے ہیں فضاؤں میں دور دور
شاید وہیں ہو جانِ بتاں دیکھتے چلیں
کوہِ غم اور گراں اور گراں اور گراں
غم زدہ تیشے کو چمکاؤ کہ کچھ رات کٹے

یہ اشعار تنہا روشنیاں نہیں ہیں، بلکہ تاروں کے جھرمٹ کی طرح تقریباً ہر غزل کی کہکشاں میں جگمگ کرتے ہوئے نظموں کے بے نور سیاروں کا منھ چڑاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

مخدوم کی غزل میں احتیاط اور رکاؤ کے ساتھ وہ انوکھی wistfulness اور نیم طربیہ رنجیدگی اور تفکر ہے جو ان کے ہم عصروں میں شاید مجروح کے علاوہ کسی کو نصیب نہیں ہوئی۔ ان کی غزلیں فیض کی غزلوں سے زیادہ صحیح قدم رکھنے والی اور سڈول ہیں۔ فیض کے یہاں الفاظ کا استعمال محتاط نہیں ہے۔ وہ آغازی جذبہ سے اس قدر مغلوب ہو جاتے ہیں کہ انھیں استعاروں کو غلط ملط کرنے، صرف و نحو سے بے نیاز ہو جانے اور الفاظ کو غلط طور پر استعمال کرنے یا ان کی داخلی منطق سے بے نیاز ہو جانے میں کوئی دقت نہیں محسوس ہوتی۔ نتیجہ کے طور پر ان کی غزل زیادہ تر سونے کے بے شکل ڈلوں کی طرح قیمتی لیکن بھاری اور بے ڈول ہوتی ہے۔ مخدوم کی غزل ان کے وطن کی قدیم صنعتوں کی طرح نازک اور تناسب میں درست ہوتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں مخدوم کی غزل ترقی پسند ہوتے ہوئے بھی اردو غزل کی اس اصلی اور رسمی روایت کی توسیع ہے جسے سودا نے شروع کیا تھا۔ ان کی شہرت بھی نظموں ہی سے ہوئی، لیکن درحقیقت وہ ایک اعلیٰ درجہ کے غزل گو ہیں اور اس صنف کو انھوں نے جو کچھ دیا ہے اسے اردو ادب کبھی فراموش نہیں کر سکتا۔ خود ان کے الفاظ میں

غزل کمان ابروئے خوباں کا بانک پن ہے۔ لیکن انھیں کی غزلیں بار بار یہ ثابت کرتی ہیں کہ غزل صرف یہی نہیں، بلکہ اور بہت کچھ بھی ہے۔

پیراہن شرر

اور

ایک خواب اور

سردار جعفری

"پیراہن شرر" میں جو چیز سب سے پہلے ذہن کو متوجہ کرتی ہے وہ جعفری کی تصویر ہے جس میں وہ "ایک خواب اور" پر اندرا گاندھی سے نہرو ادبی انعام لیتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ ایک فطری سوال یہ اٹھتا ہے کہ "پیراہن شرر" میں "ایک خواب اور" سے متعلق تصویر کا کوئی محل تھا بھی یا نہیں۔ بہرحال یہ بات تو معمولی سی ہے، غور طلب چیز تو تصویر کی کیفیت اور تاثر ہے۔ جعفری سوٹ پہنے ہوئے، مسکرا رہے ہیں، فرط عقیدت سے (فرط مسرت سے؟) ان کی آنکھیں تقریباً بند ہیں اور وہ وزیر اعظم کے سامنے اس طرح جھکے ہوئے ہیں کہ پیری اور مریدی کا سماں نظر آرہا ہے۔ تصویر کو دیکھ کر ستر برس کے کھوسٹ جگر مرادآبادی کی تصویر کی طرف ذہن کا منتقل ہونا تعجب خیز نہیں (تصویر ماہنامہ صبح نو پٹنہ کے اکتوبر ۶۶ء کے شمارے میں شائع ہوئی ہے) جگر صاحب تیر کی طرح سیدھے کھڑے ہیں۔ جواہر لال نہرو کی آنکھوں سے آنکھیں ملی ہوئی ہیں، اور جواہر لال قدرے خم ہو کر جگر صاحب کو کوئی دستاویز دے رہے ہیں۔ ہندی معاصر کلپنا کے مدیر بدری وشال کو شکایت ہے کہ صدر جمہوریہ ادیبوں کو اعزاز بخشنے کے لئے انھیں دلی بلاتے ہیں جب کہ امریکہ کا صدر اپنے ادیبوں کے پاس جا کر ان کی منزلت افزائی کرتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ محولہ بالا تصویر کو دیکھ کر بدری وشال کو اس اختلاف طریق کی وجہ معلوم ہو جائے گی۔ باقر مہدی کہتے ہیں کہ پرانے ترقی پسند ادیب اسٹیبلشمنٹ establishment

کا جزو بن چکے ہیں اور اس سلسلے میں انھوں نے ایلیٹ کا بھی حوالہ دیا ہے۔ میں تو یہ عرض کروں گا کہ یہ روایت ایلیٹ سے نہیں بلکہ چاسر اور ڈرائڈن سے ہوتی ہوئی ورڈز ورتھ اور ٹینی سن کو لپیٹتی ہوئی عہد حاضر تک آئی ہے۔ ورڈز ورتھ کو تو براؤننگ نے یہ کہہ کر مطعون کیا کہ اس نے مٹھی بھر چاندی کے لئے ارتداد کا طوق گلے میں ڈالا لیکن ایلیٹ بے چارے کو تو ہم خواہ مخواہ بدنام کرتے ہیں۔ وہ امریکی تھا۔ اسے کیا پڑی تھی کہ بلاوجہ شہنشاہیت پرستی کا علم بلند کرتا۔ اس نے شاید وہ بات ایمان دھرم سے کہی تھی۔ لیکن جگر کی شاعری کو مٹھی گوئی سے تشبیہ دینے والے لوگوں سے تو کم از کم اتنی توقع ضرور تھی کہ وہ اپنی شاعری کی قدر و قیمت ایک مٹھی کاغذ سے زیادہ رکھیں گے۔[1]

پیراہن شرر کے اندرونی صفحے پر کتاب کے نام کے نیچے لکھا ہے "نئی نظمیں"، لیکن درحقیقت کتاب میں کچھ غزلیں بھی ہیں، بہرحال یہ ایک معمولی فروگذاشت ہے۔ نظموں کا موضوع کسی نہ کسی نہج سے ہندوستان و پاکستان کی حالیہ جنگ ہے۔ میں موضوع کے متعلق کوئی رائے دینا ضروری نہیں سمجھتا کیوں کہ میرے ناچیز خیال میں جنگ کے موضوع پر جوشیلی، درد بھری یا مصالحت انگیز نظموں کا دور روپرٹ بروک Rupert Brooke (1914) کے بعد ختم ہو گیا۔ اب جنگ کے بارے میں نظم یا تو وہ لکھ سکتا ہے جو خود میدان کارزار میں ہو اور اس کے کرب و اندوہ، تباہ کاری، ظلم و تعب، ہولناک تنہائی، بہیمیت اور وحشیانہ پن کا ذاتی مشاہدہ و محاسبہ کر سکتا ہو یا وہ جس نے سیگفرڈ سیسون S. Sassoon کی طرح اپنی زندگی کے بہترین دن رات جنگ کی نذر کر کے اپنے ذہن و مزاج کو کڑوی طنزناکی سے بھر لیا ہو۔ اب جولین گرن فل Julian Grenfell کی رجز پڑھتے ہوئے مبارزطلبی کرنے اور پہلے ہی چند دنوں میں ہنسی خوشی جان جان آفریں کے سپرد کرنے کے دن نہیں رہے۔ اب تو کم سے کم ولفرڈ اوئن Wilfred Owen کی طرح اپنے اوپر رونا تو ضروری ہے لیکن سیسون اور اوئن اور

---

[1] اس گفتگو کا جگر کی اصل قدر و قیمت سے کوئی تعلق نہیں، مگر یہ کہنا ضروری ہے کہ میں جگر کی غزل کو اردو غزل کی ناک مانتا ہوں اور نذر اسے ہائی ڈروجن گیس سے پھولا ہوا غبارہ کہتا ہوں۔

سٹرنی کینز بھی کب تک؟ ہابیل وقابیل کی داستان میں جو عبرت انگیز سبق پوشیدہ ہیں ان سے کیوں نہ اکتساب الہام کیا جائے جس طرح آج کا شاعر کر رہا ہے؟ اس قسم کی ہنگامی اور کسی نہ کسی طرح chauvinistic نظموں میں تو فسادات تقسیم ہند کے بارے میں لکھی ہوئی کہانیوں کی طرح دو چار برس زندہ رہنے کی بھی سکت نہیں۔ کیوں ہو، جب خود ان نظموں کا المیہ ہی قوم پرستی اور خود ترحمی کی چلمنوں میں پوشیدہ ہے۔

یہ سب کہہ لینے (اور ایک حد تک دل کا غبار نکال لینے) کے بعد نظموں کے تکنیکی اور فنی حسن کے بارے میں کچھ کہے بغیر نہیں رہا جاتا۔ ان نظموں کے لہجے میں ایک خاص وقار اور سنجیدگی ہے جو بہرحال پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ کہیں کہیں جذبے کی شدت نے خاص المیہ کا رنگ اختیار کر لیا ہے (مثلاً نظم "تم بھی آؤ") سردار کے اسلوب کی ایک بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ تقریر oratory کی طرف جلد مائل ہو جاتے ہیں۔ "پیراہن شرر" اس عیب سے تقریباً پاک ہے۔

"پیراہن شرر" پڑھنے کے بعد اگر "ایک خواب اور" پڑھیے تو ایک دوسری دنیا نظر آتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جولائی کی حابس اور پسینہ سے شرابور دوپہر کی بے رحمیوں سے چھٹکارا پا کر کسی ایرکنڈیشنڈ کمرے میں داخل ہو گئے۔ لیکن یہاں بھی مجھے سردار جعفری سے ایک جھگڑا کرنا ہے، اسے نمٹالوں تو آگے بڑھوں۔ آخر انھیں کیا ضرورت تھی کہ وہ آج کل دہلی، اعجاز صدیقی، آہ سیتاپوری وغیرہ کی رائیں "پیراہن شرر" کے فلیپ پر شامل کرتے؟ اس قسم کی اشتہاری آراء کی انھیں چنداں ضرورت نہ تھی، اور اس قبیل کے لوگوں نے کب ان کا کلام ہم دردی سے پڑھا اور سمجھا ہے، جو آج پڑھیں اور سمجھیں گے؟ شیکسپیر سے آپ سیسل ڈے لوئس کو سمجھنے کی توقع نہیں نہیں کر سکتے۔ علاوہ بریں یہ رائیں خود اس قدر مضحکہ انگیز ہیں کہ ماتم کو دل چاہتا ہے۔ اعجاز صدیقی صاحب لکھتے ہیں: "سردار جعفری کی نظر کا عمق بہت زیادہ بڑھ چکا ہے۔" خط کشیدہ فقرے

پر غور کیجئے، کیا لطیف زبان استعمال کی ہے! "مرض بہت زیادہ بڑھ چکا ہے"، "خودسری بہت زیادہ بڑھ چکی ہے"، "اسراف و نمود بے جا بہت زیادہ بڑھ چکا ہے"، "جسارت بہت زیادہ بڑھ چکی ہے"، "ضعف بہت زیادہ بڑھ چکا ہے" اور "عشق بہت زیادہ بڑھ چکا ہے"!! آہ سیتاپوری صاحب لکھتے ہیں "پر گوئی کے ساتھ خوش گوئی اور بلند پروازی۔۔۔۔ فکر میں بھرپور بلوغ۔۔۔" کہیں چڑیا کا ذکر ہے، کہیں امام بخش ناسخ کی صدائے بازگشت، کہیں بہشتی زیور جلد دہم (بھرپور بلوغ) کا حوالہ۔ یہ تنقید ہے؟ اور ۱۹۶۶ کی؟ اس سے اچھے تو صاحبان نکات الشعرا اور گل رعنا وغیرہ تھے۔ تقریباً یہی عالم آج کل اور سجاد ظہیر صاحب کا ہے۔ سوائے ایک پروفیسر احتشام حسین کے کسی اور نے نہ ڈھنگ کی رائے دی ہے اور نہ ان آرا کی ضرورت تھی۔ خدا جانے سردار جعفری کو وہ کون سی "احتیاج" ہے جس کا ذکر جلال الدین رومی نے کیا ہے۔ اور ایسا نہیں کہ جعفری رومی سے ناواقف ہیں۔ "ایک خواب اور" میں رومی کے حوالے ملتے ہیں، تعجب ہے انھوں نے اس شعر سے کسب فیض نہیں کیا۔

"ایک خواب اور" کی روایتی اور سوپ باکس تقریری نظموں (ہاتھوں کا ترانہ، زندگی، سرِ طور، تین شرابی، جشن بادہ گساراں وغیرہ) کو الگ کر دیجئے تو بڑی قدر و قیمت کا مال ہاتھ آتا ہے۔ سردار کے اچھے اشعار میں جو چیز فوراً ہمیں متوجہ کرتی ہے وہ ان کے لہجے کی علویت اور اشرافیت ہے۔ ہر اچھے شاعر کے یہاں اسلوب کی جو صفائی اور انداز گفتگو کا جو اعتماد نظر آتا ہے وہ تو سردار کے یہاں ہے ہی، لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کے شعر میں ایک ایسی گرمی اور بلندی بھی ہے جو فوراً ان کے کلام کو ممتاز کر دیتی ہے۔ سردار کے شعر کی اساس محسوس کئے ہوئے پیکروں felt images پر ہے جو سراسر ذاتی concrete ہیں، تجریدی abstract نہیں۔ نتیجہ کے طور پر ان کا کلام بلاواسطہ ابلاغ کی حدوں کو چھو لیتا ہے۔ یہاں اس بات سے بحث نہیں کہ فی نفسہ ابلاغ کی شعر میں کیا اہمیت ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ان کے اشعار سے متخیلہ کو جو تحریک ملتی ہے اسے کسی انسلاکی associational سہارے کی ضرورت نہیں

ہوتی۔ ظاہر ہے کہ سردار اس مکتب فکر کے ایک نمایاں فرد ہیں جو شعر میں تفصیلی بیان یعنی — discourse کا قائل ہے، لہٰذا ان پر یہ اعتراض کرنا کہ وہ شعر کو تمثیل سمجھ کر کیوں نہیں برتتے، ایک لاحاصل سی بات ہوگی۔ اگر ہمیں ان کی شاعری کو صحیح طور سے پرکھنا ہے تو ہم اسے انھیں اصولوں کی روشنی میں پرکھ سکتے ہیں جنھوں نے اسے جنم دیا ہے۔ سردار کی شاعری زور بیان، گرمیٔ کلام، سلاست، صفائی اور روانی کی شاعری ہے، ہم ان سے نیم روشنی translucence — ذو مفہومیت ambivalence اور ارادی ابہام کا مطالبہ نہیں کر سکتے۔ سردار کے کلام کا سب سے اہم پہلو اس کی ٹھوس واقعیت ہے، ان کے قدم زمین پر مضبوطی سے جمے ہوئے ہیں، اگر عوامی شاعری کوئی چیز ہے تو اس کی جھلکیاں سردار کے یہاں ملتی ہیں۔ اپنے بہترین لمحات میں ان کا کلام "ترقی پسند" شاعری کا بہترین سرمایہ کہا جا سکتا ہے، لیکن کلام کا بلند و بالا لہجہ، مریضانہ شکست خوردگی سے احتراز، محاورہ اور استعارے کی ٹھوس آب و تاب انھیں اردو کے کلاسکی شعرا سے قریب تر کرتی ہے، اسی لئے میرا ذاتی خیال ہے کہ سردار اردو شاعری کی کلاسکی روایت کے غالباً آخری نمایاں اور ممتاز فرد ہیں۔ اگر وہ پچھلے دور میں پیدا ہوتے تو شاید سودا کی طرح شعر کہتے۔ وہ اس عہد میں پیدا ہوئے اور ترقی پسند تحریک سے متاثر ہوئے اس لئے ان کے شعر نے عوامیت کی نقاب اوڑھ لی ہے، پھر بھی سودا نہ سہی اقبال کا اثر ان کی شاعری میں جا بجا نمایاں ہے، اور اس اثر کے مٹے مٹے سے نقوش "ایک خواب اور" میں بھی ملتے ہیں۔ لیکن ایک انوکھی بات اس مجموعے میں مجھے یہ نظر آئی کہ تمام کلام کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک حصہ اقبال (اور ایک حد تک ان کے پہلے کے شعرا خاص کر غالب) کے لہجہ کی یاد دلاتا ہے، ایک بڑا حصہ ان کے ہم عصر یا تقریباً ہم عصر شعرا (خاص کر فیض) کے لہجہ کی یاد دلاتا ہے، اور ایک (چھوٹا سا) حصہ ایک ایسی آواز کا حامل ہے جو (کم سے کم مجھے) سردار کے کلام میں پہلے کبھی نہیں سنائی دی تھی۔ مثلاً

اقبال

اسی سے تیغ نگہ آب دار ہوتی ہے   تجھے بتاؤں بڑی شے ہے جرأت انکار

نشاطِ صبحِ بہاراں تجھے نصیب نہیں — تری نگہ میں ہے بیتی ہوئی شبوں کا خمار
یہی ہے زینت و آرائشِ عروسِ سخن — مگر فریب بھی دیتی ہے شوخیِ گفتار
ہے ہمیشہ سے یہی افسانۂ پست و بلند — حرفِ باطل زیبِ منبر، حرفِ حق بالائے دار
کوئی مقام نہیں اہلِ درد کے قابل — کوئی بہشت نہیں اہلِ آرزو کے لئے
ہوئے شکار کبھی تیغِ دوست کی خاطر — ہدف بنے ہیں کبھی ناوکِ عدو کے لئے
تلوار کی آغوش میں فولاد کے مانند — تیشے کی طرح کارگہِ شیشہ گراں میں
نشتر کی طرح تیز دلِ اہلِ ہوس میں — مانندِ شرر گرم رگِ سنگ گراں میں

غالب

رشتۂ درد تو ہے رشک و حسد کی صورت — میری قسمت میں نہیں الفتِ یاراں نہ سہی
دل کی تسکیں کے لئے کم نہیں سامانِ نشاط — شبِ مہتاب سہی صبحِ بہاراں نہ سہی
نام اس نو گلِ رنگیں کا لیا ہے کہ نہیں — عطر افشاں نفسِ بادِ صبا ہے کہ نہیں
اک ذرا اس کا جو اندازِ جفا ہو معلوم — ہم بتا سکتے ہیں اس بت میں وفا ہے کہ نہیں

فیض

یہ بوئے گل ہے کہ ہے بوئے پیرہن تیری — ہری بھری رہے اے دوست انجمن تیری
تمام سینہ سحر ہے تمام روح شفق — کہ دل سے پھوٹ رہی ہے مرے کرن تیری
کام اب کوئی نہ آئے گا بس اک دل کے سوا — راستے بند ہیں سب کوچۂ قاتل کے سوا
دل پہ جب ہوتی ہے یادوں کی سنہری بارش — سارے بیتے ہوئے لمحوں کے کنول کھلتے ہیں (پوری نظم)
جب ترا نام لیا دل نے تو دل سے میرے — جگمگاتی ہوئی کچھ وصل کی راتیں نکلیں (پوری نظم)
تم نہیں آئے تھے جب، تب بھی موجود تھے تم
کبھی دل دار ہو تم اور کبھی پتھر کے صنم — تم ہی قاتل ہو مرے تم ہی مسیحا میرے
نسیم تیری قبا، بوئے گل ہے پیراہن — حیا کا رنگ ردائے بہار اوڑھتا ہے (پوری نظم)

نیا لہجہ

نظمیں :- درد اک چاند ہے؛ غم کا ہیرا؛ شعلہ لبی؛ پیاس بھی ایک سمندر ہے؛ یاقوت لبی؛ سناٹا وغیرہ۔

میں نے اشعار اور نظموں کے نام ادھر ادھر سے نقل کر دیئے ہیں تفصیلی مطالعہ اس بات کو اور واضح کر دے گا کہ سردار کی عشقیہ شاعری پر فیض کا رنگ بہت غالب ہے، اور ان کی "مقصدی" نظمیں اسی وقت کامیاب ہیں جب انھوں نے اپنا کلام غالب اور اقبال کی طرح ٹھوس الفاظ کی بنیادوں پر تعمیر کیا ہے لیکن قابل غور بات یہ ہے کہ غالباً یہ سب اثرات (اور خاص کر فیض کا اثر) سردار کے کلام میں ایک عبوری دور کی نشان دہی کرتے ہیں، کیوں کہ نیا لہجہ جو محولہ بالا نظموں سے ابھرتا ہے وہ بالکل مختلف ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی شاعری ایک بالکل الگ راہ نکال رہی ہے اور ابھی سے یہ سوچ لینا کہ سردار کو جو کچھ دینا تھا وہ دے چکے، غلط اور گم راہی پر مبنی ہوگا۔ ان کے یہاں اب بھی خوب سے خوب تر کے امکانات پائے جاتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ وہ نئی شاعری کی آواز سے اپنی آواز کو ہم آہنگ نہ کر سکیں اور ہمیں ان سے یہ مطالبہ کرنا بھی نہ چاہیے۔

"پیراہن شرر" اور "ایک خواب اور" دونوں بہت خوب صورتی سے لکھی، چھاپی اور بنائی گئی ہیں۔ "پیراہن شرر" کا سرورق حسین کا بنایا ہوا ہے، اس سے زیادہ کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہے۔ بحیثیت مجموعی "ایک خواب اور" ہمارے عہد کے اردو شعری ادب میں ایک اہم اضافہ ہے۔

شب خون ۹	حلقۂ ادب، ۱۰ سیتا محل بومن جی پیٹٹ روڈ بمبئی ۲۶
	تین روپے
	چھ روپے

چاندنی اساڑھ کی

راج نرائن راز

راج نرائن راز نے اس اپنے پہلے مجموعۂ کلام کے پیش لفظ میں لکھا ہے: "میری نظموں میں کسی مبلغ کی سی رجائیت اور کسی قنوطی کی سی نراجیت نہیں۔ اور اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ میری نظموں میں میرے گرد و پیش کی دنیا، اور اس میں سانس لینے والی زندگی میرے آس پاس کی زندگی ہے۔" آج جب کہ نئے شاعر کو سماجی حقائق سے بے نیاز، اونچے شیش محل میں چھپ کر بیٹھ رہنے والے اور اپنی پرائیویٹ دنیا میں گم رہنے والے شخص سے تعبیر کرنا ایک فیشن بن گیا ہے، زندگی کی بنیادی حقیقتوں کا اظہار و احکام نئے شاعر کی زبان سے ضروری تھا۔ راج نرائن راز نے اپنے پیش لفظ میں یہ خدمت بخوبی انجام دی ہے۔

راج نرائن راز کی شاعری مختصر نظموں کی شاعری ہے جس میں ایک ہی شخصیت نے خود کو اور اپنے گرد و پیش کے ماحول کو پہلو بدل بدل کر دیکھا ہے۔ انھوں نے خود کو علامتی شاعروں کی فہرست میں رکھنے کی کوشش کی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے علامت symbol کو محض استعارہ سمجھ کر استعمال کیا ہے۔ اس لئے ان کی شاعری ذاتی رنگ میں رنگی ہوئی ہونے کے باوجود کسی مکمل اور گہری علامت کا اظہار نہ بن کر اکہرے استعاروں کی محدود شاعری ہو کر رہ گئی ہے۔ اس کے علاوہ ان کی شاعری میں تجربے کو عام، غیر مختص اور تقریباً نثری زبان میں بیان کرنے کا رجحان پایا جاتا ہے۔

زندگی اک کتاب ہے، جس کے
لفظ لمحے ہیں
میٹھے
کڑوے بھی
جملے — گھڑیاں ہیں
مشکل بھی۔

اس طرح سطروں کو دن، مہینوں کو اوراق اور سالوں کو ابواب سے تعبیر کر کے نظم ایک سوچے سمجھے طریقے پر ختم ہوتی ہے۔ حالاں کہ نظم جس وسعت کو احاطہ کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے بندھے ٹکے استعاروں یا سامنے کے تلازموں کی گرفت میں نہیں آسکتی۔ راج نرائن راز چونکہ بالکل سامنے کی باتوں سے رس نچوڑنے کی کوشش کرتے ہیں اس لئے ان کی نظموں میں خون کی کمی محسوس ہوتی ہے۔

کچھ نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں ذاتی کرب کے اظہار کی کوشش شاعر کی شخصیت کے بندھنوں کو توڑ کر روایتی خود کلامی سے آزاد ہو گئی ہے۔ ایسی نظمیں بہت کام یاب اور مکمل ہیں۔ مثلاً "ردعمل" رسمی مشاہدہ سے شروع ہوتی ہے لیکن شاعر کے احرامات کے باوجود غیر متوقع طور پر ختم ہوتی ہے۔

میری خواہش ہے تیز طوفاں کا
تند سفاک ایک ہی جھونکا
لے اڑے تا کہ پھول پتوں کو
کوئی صورت نجات کی نکلے
جو نگر کا عذاب ہے وہ مٹے

راج نرائن رازؔ کی شاعری افراط و تفریط سے پاک اور قانون قاعدے سے درست ہے۔ کتاب کاگٹ اپ بھی بہت خوب صورت ہے۔

شب خون ۲۴ مکتبہ محور۔ ۱۶/۱۲ ویسٹرن اکسٹنشن ایریا، نئی دلی ۵
تین روپے

خالی مکان

محمد علوی

اردو کی نئی شاعری کے ساتھ دو بڑی مشکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ بہت مشکل ہے اور دوسری یہ کہ یہ بہت آسان ہے۔ یہ اور بات ہے کہ نئی شاعری نہ سودا و ذوق کے قصائد کی طرح مشکل ہے نہ میر کی طرح سہل ممتنع، کیوں کہ عام طور پر نہ یہ موٹے موٹے الفاظ استعمال کرتی ہے، نہ دور کی کوڑی لاتی ہے، نہ حالی کے بتائے ہوئے نسخے کی طرح سادہ زبان میں پرجوش جذبات کا اظہار کرتی ہے۔ لہٰذا روایتی ادب کے ماحول میں پروردہ قاری اس ادھیڑبن میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ اس شاعری کی طبقہ بندی categorization کیوں کر ہو؟ اور اس کی حدیں کیا متعین کی جائیں؟ نئی شاعری کے نکتہ چیں جب اس کے ابہام و اشکال کو برا بھلا کہتے ہیں تو یہ بھول جاتے ہیں کہ نئے شاعروں کا ایک اچھا خاصا گروہ ابہام و اشکال سے اس حد تک گریز کرتا ہے کہ اکثر جوشِ گریزپائی میں نثریت کی سطح کو چھو لیتا ہے۔ یہی نکتہ چیں جب نئی شاعری کے ان علم برداروں پر حملہ آور ہوتے ہیں، جن کا کلام فکر و جذبہ کی ادنیٰ ترین (اسفل ترین نہیں) سطح کے آگے جانے کی کوشش نہیں کرتا اور شاعری کے تمام شکوہ و جلال، وقار و علویت کی نفی کرتا ہے اور طنز و مزاح اور ٹھٹھول سے بھی دامن نہیں بچاتا تو وہ ان شعرا کو بھول جاتے ہیں جن کے یہاں پیچیدگی، ابہام، سنجیدگی، تفکر وغیرہ قسم کے تمام بارعب عناصر ملتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں نئی اردو شاعری کے ان دو واضح اور ایک حد تک ایک دوسرے سے آزاد رجحانات کا ایک ساتھ مطالعہ کرنے والے کم ہیں۔ ایک ساتھ مطالعہ کرنے سے میری مراد تقابلی مطالعہ نہیں، بلکہ ایسا بسیط و مشرح مطالعہ ہے جو دونوں رجحانات کو ساتھ ساتھ پرکھ سکے اور ان کے درمیان مشترک قدروں کو نکال سکے۔ جب ان مشترک اقدار کی پہچان

اور تعین ہو چکے گی تب ہی نئی شاعری کا کوئی واضح اور ایمان دارانہ نظریہ پیش کیا جا سکے گا۔

اس دو رخی نظر کا نتیجہ صرف یہی نہیں ہوا ہے کہ نئی شاعری کا کوئی ایسا نظریہ مرتب نہیں ہو سکا ہے جو دونوں رجحانات پر حاوی ہو، بلکہ یہ بھی کہ بظاہر مشکل شعرا پر بہت دے دے ہو رہی ہے اور بظاہر آسان شعرا عام طور پر آزاد و محفوظ پھرتے ہیں۔ لہٰذا دونوں میں سے کسی کے بھی محاسن و معائب پوری طرح نمایاں نہیں ہو پاتے۔ مثلاً اگر عادل منصوری، احمد ہمیش یا کمار پاشی پر اعتراضات کی یلغار ہے تو محمد علوی کو کوئی کچھ نہیں بولتا۔ ایسا نہیں ہے کہ محمد علوی کو نیا شاعر نہیں سمجھا جاتا۔ نئے شاعروں کی ہر فہرست میں ان کا نام ضرور ہوتا ہے، اور ہونا چاہیے، کیوں کہ تازگی اور کھلے پن کا احساس اور شعر کے موضوعات میں رنگا رنگ توسیع کا تاثر جتنا محمد علوی کے یہاں ملتا ہے، آج کے کم شعرا کے یہاں نظر آئے گا۔ میں نے جو محمد علوی کے آزاد چھوٹ جانے کی بات کی تو اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ مجھے ان سے کوئی خدا واسطے کا بیر ہے اور میں چاہتا ہوں کہ لوگ ان کی شاعری میں بھی کیڑے نکالیں۔ میں صرف عصری تنقید کی کم بینی اور یک چشمی کی بات کر رہا ہوں۔ تمام نئی شاعری میں کچھ قدریں مشترک ہیں، اگر ایسا نہ ہو تو وہ نئی شاعری کیوں کر ہوئی؟ لہٰذا ہمارے نقادوں کا یہ خیال کہ نئی شاعری بہت مبہم بالواسطہ اور پیچیدہ ہے، اتنا ہی غلط ہے جتنا کچھ اور نقادوں کا یہ خیال کہ نئی شاعری بہت صاف، بلاواسطہ اور آب آمیز diluted ہے۔ ساتھ ہی ساتھ نئی شاعری کے ان نکتہ چینوں کا بھی خیال بالکل بے بنیاد ہے، جو کہتے ہیں کہ نئی شاعری مغرب زدہ، نفسیاتی الجھنوں کا شکار، کھوکھلی، ویران، مضحکہ انگیز، غیر ضروری طور پر مبہم اور بے اثر ہے۔

مشکل یا آسان، بالواسطہ یا بلاواسطہ، تمام نئی شاعری میں ایک بنیادی اور تمام اختلافات کی تہوں کے پار اترنے والی قدر مشترک اور جاری و ساری ہے۔ اسے میں غیر گمبھیرتا anti solemnity کا نام دیتا ہوں اور اسے میتھیو آرنلڈ Matthew Arnold کے اس دعوے کا جواب سمجھتا ہوں کہ اچھی شاعری میں اعلیٰ سنجیدگی high seriousness کا ہونا بہت ضروری ہے۔ ہر نیا شاعر بہ یک وقت گمبھیر اور غیر گمبھیر ہوتا ہے۔ گمبھیرتا سے غیر گمبھیرتا

کی طرف اس کا گزران بلا کسی غیر ضروری کوشش، تصنع یا اکڑاہٹ stiffness کے اور بے رکاوٹ ہوتا ہے۔ محمد علوی کی غزل اس نظریہ کی اچھی اور مکمل وضاحت کرتی ہے۔

محمد علوی کے کلام کے اجزا روزمرہ کی وہ باتیں، وہ اشیاء اور وہ افعال ہیں جن سے انسان کی زندگی کا بیشتر حصہ عبارت ہے۔ آئن سٹائن Einstein کو بھی کرسی میز قلم دوات تکیہ صابن منجن کی ضرورت پڑتی تھی اور پیغمبران وقت کو بھی۔ انسان کی زندگی کی دلیل اس کے انسان پن میں ہے۔ کوئی بھی شخص ہر لحظہ اور ہر موقع پر سنجیدگی کا جبہ و دستار زیب تن نہیں کئے رہتا۔ اس کا ذہن عام طور پر جن خیالات کی آماج گاہ رہتا ہے وہ زمین شکن اور فلک بوس نہیں ہوتے۔ ان روزمرہ کے افعال اور اشیاء میں المیہ اور طربیہ ہر لمحہ جاری و ساری رہتا ہے۔ ان میں بھی وہی "شعریت" اور جذبہ کی تاثیر ہوتی ہے جو سربہ فلک برف پوش پہاڑ کی چوٹیوں، کہرے کی نقاب سے جھانکتی مسکراتی وادیوں، اپنے وسیع نیلے سینہ پر رنگ برنگے جہازوں کو ہلکورے دیتے ہوئے سمندر اور چاندنی سے آنکھ مچولی کرتے ہوئے سیاہ سرخ سفید پھولوں میں ہوتی ہے۔ اگر محمد علوی اپنے اشعار کا تانا بانا نئی نئی چیزوں کے پیدا کردہ اس ارتعاش سے بنتے ہیں جو ان کے تخیل کے پرسکون پانی کی سطح پر ان کے ٹوٹنے بکھرنے یا مجتمع ہونے سے ابھرتا اور گم ہوتا رہتا ہے تو ہمیں یا آپ کو ان سے کیا شکایت ہو سکتی ہے؟ ہم یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ ایسی شاعری ہمیں کسی ایسے آفاقی تجربے سے ہم آہنگ کر دیتی ہے جو ہماری زندگیوں کی رفتار کو روک دیتا ہے یا بدل دیتا ہے۔ ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ ایسی شاعری ہماری زندگیوں کو کسی ایسی پراسرار قوت سے دوچار اور ہم کنار کرتی ہے جو ہمیں کراں وسعتوں اور اتھاہ گہرائیوں کا احساس دلا کر ہمیں ذہنی یا روحانی بلندی عطا کرتی ہے۔ ہم ایسے شاعر کو غالب یا میر کا ہم زبان یا ہم وطن بھی نہیں کہہ سکتے۔ لیکن ہم اسے اپنا ہم وطن اور ہم عصر ضرور کہہ سکتے ہیں۔

محمد علوی کی شاعری ہمارے روزانہ تجربہ سے اس قدر نزدیک ہے کہ ان کے اکثر اشعار فوراً یاد ہو جاتے ہیں اور مرور ایام کے ساتھ ان کا لطف دوبالا ہوتا رہتا ہے۔

میں نے ابھی کہا ہے کہ اگر محمد علوی کی شاعری ہمیں اہرام مصر کے بجائے اپنے مکانوں کی

یاد دلائے تو ہمیں کیا شکایت ہو سکتی ہے ؟ لیکن ایسا نہیں ہے کہ شکایت نہیں ہو سکتی۔ شکایت اس بات کی نہیں کہ ان کی غزل کا لہجہ حکیمانہ، صوفیانہ، سنجیدہ اور پر غرور کیوں نہیں ہے ؟ اس بات کی بھی نہیں کہ جب ان کا لہجہ سنجیدہ اور متین ہو بھی جاتا ہے تب بھی یہ اندیشہ رہتا ہے کہ ابھی ابھی پھر بہک جائیں گے (اور اکثر ایسا بھی ہوتا ہے) لیکن شکایت اس بات کی ہے کہ محمد علوی کی خلاقانہ قوت کبھی کبھی اپنے فرائض کی انجام دہی میں ناکام رہتی ہے اور نتیجہ میں ایک طرح کی چپٹی، تجربہ و تصور سے معرا پھیکی شاعری جنم لیتی ہے۔ کھپریل کی منڈیر پر اداس گھٹے اور غٹرغوں کرتے مٹیالے کبوتر ہوں یا فضائے بسیط میں پرواز کرتے طائر لاہوتی، شعر کا موضوع اسی وقت بن سکتے ہیں جب ان کا تذکرہ قاری کے ذہن میں تجربے کے کسی سلسلے کو تحریک دے یا معنی خیز امکانات کے دروازے کھولے یا تخیل انگیز قال دراقول imaginative response پیدا کرے۔ محمد علوی جس طرح کی شاعری کرتے ہیں اس کا توازن بگڑنا بہت مشکل نہیں ہوتا۔ روایتی قسم کی گمبھیر شاعری تو پرانے کارآزمودہ ستونوں کے سہارے ایک اچھی خاصی مضبوط چھت کھڑی بھی کر لیتی ہے، لیکن محمد علوی جب توازن ہاتھ سے کھو دیتے ہیں تو کھوکھلی کوڑیوں کی مالا کے علاوہ کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ سب سے بڑا خطرہ یہ ہے کہ کہیں وہ بھی اسی طرح اپنے لہجہ اور محاورے کے غلام ہو کر نہ رہ جائیں جس طرح روایتی شاعری کے علم بردار اپنی بے کیف رعایتوں اور بے معنی بہار و خزاں گل و بلبل کے تارِ عنکبوت میں اسیر ہو کر رہ گئے تھے۔ روایتی شعرا کو تو چپٹے پن اور سہل انگار لفظ بازی کی سطح تک آتے آتے سو برس لگے۔ لیکن محمد علوی جس بال سے زیادہ باریک پل پر کھڑے بارہ گروں والا کھیل دکھا رہے ہیں اس پر سے گرنے اور الفاظ کے دریائے پر شور میں ڈوبنے میں انھیں زیادہ دیر نہیں لگے گی۔

اور ایسا نہیں ہے کہ انھیں اس کا احساس نہیں ہے۔ وہ خود کہتے ہیں ؎

کیوں سر کھپا رہے ہو مضامیں کی کھوج میں کر لو جدید شاعری لفظوں کو جوڑ کر

خود تنقیدی کی یہ ادا محمد علوی کے کلام اور ان کی شاعرانہ شخصیت کا ایک اہم جزو ہے۔

اکثر وہ کئی کئی برس تک شعر نہیں کہتے۔ انھیں اس بات کا بھی پورا پورا علم ہے کہ محض چلتی ہوئی تمثیلوں ـــــ ہوا، پانی، سمندر، جنگل، درخت وغیرہ ـــــ کو شعر کی بنیاد نہیں بنایا جاسکتا۔ اس لئے جب وہ اپنے گمبھیر لمحوں میں ان تمثیلوں کا استعمال بھی کرتے ہیں تو اس بے تکلفی سے کہ اکثر یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ کوئی تمثیلی معنی بھی شاعر کے ذہن میں تھے۔ یہ بے ساختگی اکثر ان کے اشعار کا توازن برقرار رکھتی ہے اور انھیں غیر معمولی اثریت بخش دیتی ہے۔

محمد علوی کی شاعری عقلیت اور دانش وری کے دعادی سے تہی دامن ہے۔ ان کے کلام میں فکر کا عنصر بھی کم ملتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کا کلام کسی ہلکے یا کم حقیقت ذہن کی پیداوار ہے۔ حقیقت اس کے برعکس بھی ہو سکتی ہے۔ کیوں کہ ان کے کلام کا مجموعی تاثر ایسی دوستانہ بول چال کا ہے جس میں تفکر اور تعمق سے جان بوجھ کر گریز کیا گیا ہے اور نہ صرف تفکر اور تعمق کو، بلکہ جذبہ اور کیفیت کی شدت کو بھی ابھرنے سے روکا گیا ہے۔ اس ارادی پردہ داری کی وجہ سے ان کا کلام دو شخصی معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ روایتی گہرائی اور فکر و فلسفہ سے گریز کے باوجود اس دوستانہ بول چال کی ذہنی سطح نیچی نہیں ہونے پاتی۔ قدم قدم پر احساس ہوتا ہے کہ بولنے والا سوچنے اور شدید طرح سے محسوس کرنے پر قادر ہے اور اس سوچ اور احساس نے اس کی گفتگو کو حساس تجربہ اور گہری فکر کے ہلکے ہلکے رنگ دے دیے ہیں۔ یہ شاعری خالی الذہنی کی شاعری نہیں پختہ احساس کی شاعری ہے ؎

دل کا پہلو میں گماں ہوتا نہیں
آنکھ بن جاتی ہے پتھر رات میں

اب بھی قدموں کے نشاں ملتے ہیں
گاؤں سے دور پرے جنگل میں

نظروں سے ناپتا ہے سمندر کی وسعتیں
ساحل پر ایک شخص اکیلا کھڑا ہوا

سونے رستے پہ سر شام کوئی
گھر کی یادوں میں گھرا بیٹھا تھا

اس طرح کے کتنے ہی اشعار ہیں جن میں سنجیدہ فکر و احساس کا رنگ فطری اور بلا وقت ہے۔ اس طرح کی شاعری جدید غزل کے لئے آسانی سے ایک نمونہ کا کام دے

سکتی ہے۔ ایک نمونہ میں نے اس لئے کہا کہ جدید غزل میں اور طرح کی شاعری بھی ممکن ہے۔ یعنی ایسی شاعری بھی جس میں گمبھیرتا اور تفکر کا رنگ زیادہ گہرا ہو۔

محمد علوی کی نظمیں ان کی غزلوں کے مقابلے میں ہلکی ہیں۔ جذباتیت اور سطحی تجربات کا اظہار غزل کو بھی خراب کرتا ہے اور نظم کو بھی۔ لیکن کچھ تو اس وجہ سے کہ غزل کی روایت میں جذباتیت اور سطحی تجربات اس طرح داخل ہو گئے ہیں کہ وہ بہت زیادہ گراں نہیں گذرتے اور دوسرے غزل کی صنف ایسی ہے کہ کچھ اشعار میں روشن عیوب کے باوجود اچھے اشعار حسن اور کامیابی کا تاثر پیدا کر دیتے ہیں۔ لیکن نظم اس معاملے میں بڑی بے مروت اور نازک مزاج ہے۔ ایک ہی دو مصرعے اگر ڈھانچے کے تناؤ سے ہم آہنگ نہ ہوں تو عام طور پر پوری نظم کا ستیاناس ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ کچے جذبات کا گھڑا نظم میں کچھ زیادہ آسانی سے پھوٹ بہتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ "موت" "گھر" "موت کا دن" "قرب در لجز" "وہ" وغیرہ نظمیں اگرچہ مختصر ہیں لیکن غیر ضروری الفاظ سے بوجھل معلوم ہوتی ہیں۔ کوئی کوئی نظم (مثلاً "علاج غم") بڑی قوت سے اٹھتی ہے مگر اچانک اظہار کی سطح نیچی ہو جانے کی وجہ سے زمین پر آ رہتی ہے۔ محمد علوی نے غزل میں جو لہجہ اختیار کیا ہے، اسے کسی وجہ سے نظم میں پوری طرح استعمال نہیں کر پائے ہیں۔ پھر بھی بعض نظمیں بہت ہی مکمل اور بے تکلف شاعری کی اچھی مثالیں ہیں۔ میں "تلاش" "تھکن" "جرم و سزا" "ایک بچہ" اور "بوڑھا آدمی" کا نام خاص طور سے لینا چاہوں گا۔

محمد علوی نے اپنے موضوعات تلاش کر لئے ہیں اور اپنا لہجہ بھی بنا لیا ہے اور وہ دن بھی شاید دور نہیں ہے جب وہ لہجہ اور موضوع کا مکمل امتزاج حاصل کر لیں گے۔ یقیناً وہ نئی شاعری کے لئے ایک روز سعید ہوگا۔

شب خون ۱۲ — مکتبہ سوغات۔ بنگلور
حکیم بک ڈپو۔ خاص بازار۔ احمد آباد ڈ
چار روپے

زخمِ تمنا

مظہر امام

مظہر امام کے اس مجموعے میں ۱۹۴۵ سے لے کر ۱۹۶۱ تک کا کلام شامل ہے۔ ہر مندرجہ کے نیچے تاریخ نگارش کے ساتھ اس پرچے کا نام بھی یاد گیا ہے جہاں اس کی اشاعت ہوئی۔ پرچوں کی اس طویل فہرست میں بیسویں صدی دہلی، سویرا لاہور، سب رس حیدرآباد، شاہ راہ دہلی، صبح نو پٹنہ، نقوش لاہور، شمع دہلی، بانو دہلی، ترجمان سرحد پشاور، تحریک دہلی اور سوغات بنگلور کے بھی نام نظر آتے ہیں۔ اس فہرست سے مظہر امام کے شعری کردار کی جو تصویر بنتی ہے وہ بہت امید افزا یا دل خوش کن نہیں، کیوں کہ جو شخص بہ یک وقت شمع، سوغات، شاہ راہ اور بیسویں صدی کے تقاضوں کو پورا کر سکتا ہو وہ غالباً کسی انفرادی مزاج یا لہجہ کا مالک نہیں ہو سکتا۔ اس بوقلمونی کا کوئی تعلق معیار سے نہیں، بیسویں صدی یا شمع کے اپنے معیار ہیں، اور نہایت بلند۔ سوال صرف قبیلہ کا ہے۔ شمع کا قبیلہ کچھ اور ہے سوغات یا سویرا کا کچھ اور۔ کوئی شخص بہ یک وقت دونوں گھروں میں نہیں رہ سکتا، اور اگر رہتا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ اپنے فن کے ساتھ ایمان داری نہیں برتتا، یا وہ اپنی تخلیقی قوتوں کو اس قدر ناقابلِ اعتنا سمجھتا ہے کہ جب چاہتا ہے اور جس سطح پر چاہتا ہے شعر کہہ لیتا ہے۔ ایسے لوگوں کی مثال جوش صاحب کی ہے جو شاید اب بھی محض مشغلے کے طور پر روزانہ دو گھنٹے شعر گوئی میں صرف کرتے ہیں۔ اس طرح کی شاعری اچھی بھی ہو سکتی ہے اور گھاس کوڑا بھی۔ ایسا نہیں ہے کہ روزانہ دو گھنٹے مشغلے کے طور پر شعر نہ لکھنے والے مزخرفات نہیں لکھتے۔ لکھتے ہیں، لیکن اگر وہ ایمان دار شاعر ہیں تو ان کے مزخرفات میں بھی ان کے قبیلہ کی چھاپ نظر آتی ہے۔ مظہر امام کی نظموں غزلوں میں بھی وہی تنوع ہے جو پرچوں کے انتخاب میں نظر

آتا ہے۔ چناں چہ "بیوہ" "مے کش" "پرویز شاہدی کی شادی پر" قسم کی نظموں کے ساتھ ساتھ "شعاع فردا کے راز دانو" جیسی نظمیں بھی ملتی ہیں اور ؎

یہ کیسا دور ساقی آ رہا ہے | کہ ہر بدمست سنبھلا جا رہا ہے
سر پٹکتے ہیں کہ دیوار خمستاں ڈھا دیں | حضرت شیخ کی آشفتہ سری تو دیکھو
ڈھونڈھ لی ذوق محبت نے تری زلفوں کی چھاؤں | سایہ کرتا ہی رہا بال ہما میرے لئے

جیسے افسوس ناک حد تک روایتی، بے جان اور مضحکہ خیز غزل کے اشعار کے شانہ بہ شانہ ایسے شعر بھی ملتے ہیں ؎

محو ہوتی ہی نہیں یاد تری | کوئی بچپن کا سبق ہو جیسے
پوچھیں تو ذرا پیچ و خم راہ کی باتیں | کچھ لوگ ابھی لوٹ کے آئے ہیں سفر سے
لوگ آغوش وفا تک پہنچے | آپ شرماتے جھجکتے رہیے

اب اگر ہم یہ آرزو کریں کہ موخر الذکر طرح کے اشعار اور زیادہ ہوتے اور اول الذکر طرح کے اور کم، تو قصور کس کا ہے؟ ہمارا یا مظہر امام کا؟

مظہر امام نے اپنے دیباچے میں کہا ہے: "مجھے احساس ہے کہ ہر وقت آنسو بہاتے رہنا کوئی "مہذب" فعل نہیں ہے، لیکن اس کو کیا کیجئے کہ خود تہذیب کی حسین قدروں کا حسن مشتبہ ہو گیا ہے۔ ... مجھے اطمینان ہے کہ میں اپنے محسوسات کی جانب مخلص رہا ہوں۔ میری شاعری میں کم سے کم موجودہ انسان اور موجودہ حیات کا انتشار تو ہے!" ان کے اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں جدید شعر کے تقاضوں اور جدید شاعر کے منصب کا احساس ہے۔ لیکن قول و عمل کے اس تضاد کو کیا کیجئے۔ جس نے ولاں Villon سے چور اور قاتل ہونے کے باوجود انتہائی حسین اور دل کو چھو لینے والی مذہبی نظمیں کہلائیں اور میر اثر سے صوفی ہونے کے باوجود "خواب و خیال" جیسی مثنوی کہلائی۔ چناں چہ مظہر امام چاہے ذاتی طور پر موجودہ انسان اور موجودہ تہذیب کے انتشار سے پوری طرح واقف ہوں (اور میرا خیال ہے کہ ہیں) اور انھوں نے جدید ادب کا مطالعہ بھی کیا ہو (میرا خیال

ہے کہ انھوں نے کیا ہے) لیکن ان کے شعر کا مزاج اب بھی وہی ہے جس کی تعمیر میں گل و بلبل، عشق و جنوں، منزل و محمل، سبزہ و طوطی کا ہاتھ رہا ہے۔ بنیادی طور پر وہ عشقیہ شاعر ہیں، لیکن ان کا عشق بھی مومن کے مرثیہ کی طرح اس قدر تکلفات اور روایات سے بوجھل ہے کہ نیم مردہ اور بے اثر ہو کر رہ گیا ہے ؎

بے مہری احباب کا شکوہ جو کیا ہے — دل داریٔ اغیار کی بات آ ہی گئی ہے
آرائش عالم پہ کبھی بحث جو ٹھہری — اس گیسوئے خم دار کی بات آ ہی گئی ہے
گردش چشم کی تفسیر کروں یا نہ کروں — قصر امید کی تعمیر کروں یا نہ کروں
شیخ جی مجھ کو بھی شداد نہ ٹھہرائیں کہیں — جنت شوق کی تعمیر کروں یا نہ کروں
ڈر ہے مجروح نہ ہو جائیں روایات غزل — حسن کے دل کو میں تسخیر کروں یا نہ کروں
ماہ و انجم کی نگاہیں دیرے ہیں فرش راہ — کہکشاں پر بن رہا ہے راستا میرے لئے
تم اپنے سامان جنگ لاؤ سنان و تیر و تفنگ لاؤ — میں جام و طاؤس و چنگ لاؤں مقابلہ ہے یہ دو بدو کا
اے شبنمی دھندلکو اس نور سے بچانا — برق سحر کی زد پر ہے دل کا آشیانہ

میں اس طرح کی شاعری کو تضیع اوقات سمجھتا ہوں۔ ایسی شاعری آج بھی خراب ہے اور کل بھی خراب تھی۔ ان اشعار میں استادانہ سلاست اور صفائی تو ہے لیکن وہ بھی ایسی نہیں جو پڑھنے والے کے جذبۂ احترام یا حیرت کو متوجہ کر سکے۔ مومن یا داغ یا حسرت یا امیر مینائی کے یہاں ایسے سیکڑوں شعر مل جائیں گے جو محض اپنی لفظی شستگی اور بے ساختگی یا ٹھوس پن کی وجہ سے متوجہ کر لیتے ہیں۔ کیوں کہ ان کی استادانہ شاعری خلاقانہ یا کچی نہ ہوتے ہوئے بھی عقلی حیثیت سے مستحکم تھی۔ وہ جو بات کہتے تھے تیقن اور تحکم سے کہتے تھے۔ مظہر امام کے ان اشعار میں وہ استادانہ رکھ رکھاؤ اور رعب داب بھی نہیں ہے۔ ان اشعار کا لہجہ بس ذرا نیچے اتر آئے تو یہ parody معلوم ہونے لگیں گے۔

دراصل بات یہ ہے کہ نئی ہوش مندی کو نئے الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے۔ میں یہ بات

دہراتے ہوئے کبھی بھی نہیں تھک سکتا کہ شاعری کی بنیاد الفاظ پر ہے۔ سارا کھیل لفظوں کا ہے۔ آپ جس طرح کے الفاظ استعمال کریں گے، اس طرح کے شعر کہیں گے۔ غالب کا شعر کہنے کے لئے آج کی زبان قطعی مہمل ثابت ہوگی۔ آج کا سا شعر کہنے کے لئے غالب کی زبان کا معتدبہ حصہ مہمل ثابت ہوگا۔ ممکن ہے کہ کوئی دیوقامت فطین آج بھی پیدا ہو جائے جو غالب کی زبان میں نئی ہوش مندی کا اظہار کرے، لیکن شاعری کی فطرت کے قوانین، اس دھندلے امکان کی بھی نفی کرتے ہیں۔

منظر امام کی شاعری کے ایک بڑے حصے پر (اور خاص کر نظموں پر) ترقی پسند ادب کا ہلکا سا عکس نظر آتا ہے۔ بلاواسطہ اور لفاظ انداز بیان، جسے ترقی پسند تحریک نے عام کیا، منظر امام کی شاعری کے چہرۂ زیبا پر بہت سی خراشیں ڈال گیا ہے۔ ان کی بہت سی اچھی نظمیں اسی روگ کی ماری ہوئی ہیں۔

خواہش مرگ بڑھی جاتی ہے
دیو آلام نے لوٹا ہے تخیل کا سہاگ
دور میدان سے آتی ہوئی گیدڑ کی بھیانک آواز
بس یہی مونس تنہائی ہے۔ (پھیلے ہوئے ہاتھ)

اس تاثر کو نظم میں بار بار تفصیل سے دہرایا گیا ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ خود تنہائی کا یہ تاثر "خواہش مرگ"، "دیو آلام"، "تخیل کا سہاگ"، "گیدڑ کی بھیانک آواز"! "مونس تنہائی" وغیرہ قسم کے رسمی اور ایک حد تک نابالغ پیکروں کی وجہ سے مجروح ہو گیا ہے، اس تاثر کی تکرار نظم کو خراب کر دیتی ہے۔ میرے خیال میں بس یہی چار مصرعے بات پوری کرنے کے لئے کافی تھے۔

اگر میں اردو کا روایتی نقاد ہوتا تو منظر امام کی شاعری کے بارے میں زندگی کا تجربہ، حساس اور دردمند دل، لب و لہجہ میں غم آمیزی، تیکھاپن، تشبیہات کی انفرادیت،

وغیرہ قسم کے بے معنی الفاظ کا دل کھول کر استعمال کرتا۔ پڑھنے والے کو ان کی شاعری کے بارے میں کچھ بھی نہ معلوم ہو پاتا اور مصنف اور پبلشر سب خوش ہوتے۔

لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ مظہر امام کی شاعری قابل ذکر یا قابل مطالعہ نہیں۔ کسی شاعر کے بارے میں تفصیل سے لکھنے کا مطلب ہی یہ ہے کہ ہم اسے تفصیلی مطالعہ کے لائق سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ شعر کی بنیادی خوبیوں سے ان کا کلام عاری نہیں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مظہر امام انسان کے بنیادی المئے سے واقف اور اس کو شعر میں ڈھالنے کی پوری قوت رکھتے ہیں۔ لیکن میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ اب وہ وقت بالکل آگیا ہے کہ وہ قدامت پرست لب ولہجہ کے گورکھ دھندے سے نکل کر اپنی شاعری کو اپنے پاؤں سے چلنا سکھائیں۔ ان کی شاعری کا بہترین دور ابھی گذرا نہیں۔ اب آنے والا ہے۔

شب خون ۱۷۱ — اڑیسہ اردو پبلشرز۔ دیوان بازار
کٹک ۱
تین روپے

زمزمہ

رشید کوثر فاروقی

"زمزمہ" رشید کوثر فاروقی کا مجموعۂ کلام ہے۔ "عرض ناشر" کے تحت سید افتخار علی علوی صاحب رقم طراز ہیں "رشید کوثر ابھی نوجوان ہیں اور مستقبل کے کتنے ہی ممکنات ان کے سامنے ہیں۔ خدا نے ان کو سیرت و عبقریت character and genius کی دولتیں دی ہیں اور بدنصیبی ہوگی اگر ہندوستان کی ملی زندگی آئندہ ان سے بھی انھیں قائدین و علماء کا سا کام نہ لے جن کا ابھی ذکر ہوا" جن قائدین و علماء کی صف میں علوی صاحب نے فاروقی صاحب کو بٹھانے کی کوشش کی ہے، ان کے اسمائے گرامی ملاحظہ ہوں: مولانا محمد علی، علامہ شبلی، مولانا آزاد، صدر یار جنگ حبیب الرحمن شیروانی، اگر جوش عقیدت کا ہی اظہار مقصود تھا تو نظام الدین اولیاء، بایزید بسطامی، عبدالقادر جیلانی، شاہ ولی اللہ، غزالی، محمد اقبال، ابو حنیفہ، ابن رشد، بوعلی سینا، وغیرہ وغیرہ ہزار ہا علماء و فقہاء و فلاسفہ و رہ نمایان ملک و دین کے نام باقی تھے، وہ بھی اس زرنگار فہرست میں لکھ دیے جاتے۔ بدنصیبی تو ملک و قوم ہی کی ہوگی اگر رشید کوثر فاروقی صاحب وہ کارہائے نمایاں انجام نہ دے سکیں جن کی وجہ سے ان بزرگوں کے نام وابستۂ دوام ہیں۔ آگے فرماتے ہیں "خدا کرے ملت اس نفز پسند، ایثار پیشہ اور استغنا شعار انسان اور شعلہ نوا خطیب و شاعر سے مستفید ہو سکے" آیئے ہم آپ بھی مل کر دعا کریں کہ خدا کوثر صاحب کو اس آیۂ کریمہ کا مصداق بنا دے: اذا اصابتھم مصیبۃٌ قالوا انا للہ وانا الیہ راجعون۔ کیوں کہ بچے کو باپ دادا کی زرہ بکتر پہنا کر اسلاف کا تاج اس کے سر پر رکھ کر بے جا ذمہ داری کے توسن بے لگام پر سوار کر دینا اس کے لیے کڑی آزمائش نہیں تو کیا ہے؟ بہر حال کوثر صاحب کی عبقری

صلاحیتوں اور ان سے استفادہ کرنے کے جھمیلوں میں تو ملت اسلامیہ پڑے یا ان کے معتقدین، ہم کو تو ان کی شاعری سے بحث ہے۔ اس باب میں علوی صاحب کا ارشاد ہے: "ان کی اصل شخصیت ان کی نظموں سے سمجھ میں آئے گی جن کو شائع کرنے کی وہ سردست کسی صورت سے اجازت نہیں دے رہے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ مربوط و مسلسل افکار کو اسی وقت منظرِ عام پر لانا چاہیئے جب علم و نظر پختہ ہو جائیں۔" اس جملہ میں زبان و قواعد کی جو غلطیاں ہیں ان سے قطع نظر کرنے کے باوجود مجھے صدائے احتجاج بلند کرنی پڑ رہی ہے۔ غزلوں میں ان کی جو شخصیت نظر آتی ہے کیا وہ نقلی ہے؟ کیا غزل مربوط اور مسلسل افکار کا نتیجہ نہیں ہوتی؟ کیا رشید کوثر صاحب کو یقین ہے کہ وہ علم و نظر کی پختگی کی منزل تک پہنچ سکیں گے؟ کیا اس منزل تک پہنچنے کے بعد وہ کلام بھی شائع ہوگا جو بہ قول برنارڈ شا Bernard Shaw ان کے "نابالغ سن و سال" میں خلق کیا گیا ہوگا؟ علم و نظر کی پختگی کی شرط صرف "مربوط اور مسلسل" کلام کے لئے کیوں ہے؟ اردو زبان و شاعری پر جو دورِ ابتلا آیا ہوا ہے اس کی ایک وجہ اس قسم کا بر خود غلط اور بچکانہ احساس برتری بھی ہے جو رہ رہ کر ہمارے شعرا اور ان کے پرستاروں کے کردار سے ابھرتا ہے۔ اگر فاروقی صاحب واقعی استغنا صفت اور درویش پیشہ ہوتے تو اس مقدمے کو ہرگز نہ شائع ہونے دیتے۔ وہ یہ کہہ کر رد گردانی نہیں کر سکتے کہ اگر کوئی مجھے شبلی و محمد علی کہے تو کیا میں اس کی زبان بند کر سکتا ہوں؟ وہ اس کی زبان تو بند نہیں کر سکتے لیکن اپنی زبان کھول کر اس کی نیم پختہ ہیرو پرستی کی تردید تو کر سکتے ہیں۔

اس پیش لفظ کے بعد فاروقی صاحب کا ایک طول طویل مفرس اور معرب دیباچہ ہے، جس میں جگہ جگہ انگریزی کے الفاظ بھی استعمال کئے گئے ہیں اور اپنے بارے میں بلند آہنگ دعوے کئے گئے ہیں۔ لیکن نظریات و عقائد کے اس سیلاب آگیں اعلان کی جڑیں ان کی شاعری میں بہت ہلکی اور کھوکھلی نظر آتی ہیں۔ وہ فرماتے ہیں: "اسلام میرا نظریۂ حیات ہے، اعتصام بالقرآن منتہائے آرزو ہے اور آفاقی اسلامی مملکت و معاشرہ کا قیام میرے افکار و اعمال کا ہدف۔" (ہدف کی بھی ایک ہی کہی گویا اسلامی مملکت و معاشرہ کا قیام عمل میں آگیا ہے اور آپ ہی کی وجہ سے!) خیر اب

یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

بہت شرمائے وہ آنکھیں لڑا کے — مری آنکھوں میں اپنا عکس پا کے
سحر کو جیسے غنچہ کھل رہا ہو — ترا انگڑائی لینا مسکرا کے
وہ صبح شب اولیں کی لطافت — ہم آغوشی و نیم خوابی کا عالم
لطیف اشاروں میں یہ شوق وصل کا اظہار — تری حیا نے سکھادی ہے تجھ کو ہشیاری

اس طرح کے اشعار اور بھی ہیں۔ فاروقی صاحب نے عذر داری میں کہا ہے کہ ان اشعار میں مخاطب رفیقۂ حیات ہے۔ کوئی وجہ نہیں ہے کہ ان کے اس بیان کو تسلیم نہ کیا جائے۔ لیکن تمام دنیا تو ان کی بیوی نہیں ہے؟ بیوی کے نام لکھے ہوئے پرائیویٹ اشعار کو شائع کرنا کیا ضروری تھا؟ اور کیا فاسقانہ کلام اپنی بیوی سے کیا جائے تو وہ جائز ہو جاتا ہے؟ شراب چاہے افطار کے لئے پی جائے چاہے سرور انگیزی کے لئے، لیکن حرام ہی ہوگی۔

کوثر صاحب شاعری کے لئے مقصد اور پیام ضروری سمجھتے ہیں۔ شاعری کے بارے میں یہ میرا اور ان کا نظریاتی اختلاف ہے، اس پر بحث یہاں نہیں ہو سکتی۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ مجھے ان کے کلام میں مقصدیت بھی بہت زیادہ نہیں نظر آئی۔ ملاحظہ ہو:

کرشمہ ہائے خرد مار شانۂ ضحاک — ہنوز الجھی ہوئی ہے حیات کی پیچاک
جو تم ہو ساتھ ہر شے دل نشیں معلوم ہوتی ہے — حسیں کو دیکھ کر دنیا حسیں معلوم ہوتی ہے
دل مرکز تصور جاناں ہے ان دنوں — بلقیس میہمان سلیماں ہے ان دنوں
مذاق ترک پئے اختیار کھو بیٹھے — مراد مل گئی لیکن وقار کھو بیٹھے

شاعری میں اگر مقصدیت ہو تو کم سے کم ترقی پسندوں، آتی اور ان کے جیسی تو ہو۔ یہ تو میٹھی میٹھی گڑ کی گولیاں ہیں جن کو زبردستی کونین کا مزہ دینے کی کوشش کی گئی ہے۔

کوثر صاحب کے کلام میں پختگی، مضبوطی اور ایک طرح کی سختی اور ٹھوس پن تو ضرور ہے۔ ان کا لہجہ کافی پر اعتماد اور زوردار ہے۔ لیکن یہ شاعری مجھے مردہ شاعری معلوم ہوتی ہے۔ کوثر

صاحب کے چہیتے انداز میں انگریزی کا حوالہ دے کر میں یوں کہوں گا کہ اگرچہ بن جانسن کا شعر شیکسپیر سے کہیں زیادہ پختہ، ناک نقشے سے درست اور فنی قواعد پر پورا اترتا ہے لیکن شعر اچھا شیکسپیر کا ہی ہوتا ہے بن جانسن کا نہیں۔ کوثر صاحب یقیناً اچھے شاعر ہیں۔ لیکن ان کا دماغ انھیں مولوی بنانا چاہتا ہے، جب کہ دل ہر چیز کا منکر ہے۔ نتیجہ ایک عجیب و غریب بے رنگ اور عرق افسردہ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اگر وہ خود کو کبھی کبھی کچھ دیر کے لیے تنہا بھی چھوڑ دیں تو ان کی شاعری بہت اوپر اٹھ سکتی ہے۔

"زمزمہ" کی کتابت و طباعت بہتر ہے۔

شب خون ۱۹۷۱ — ادارہ ادبیات عالیہ - ۱۳۱ خیالی گنج - لکھنؤ
تین روپئے

لہر لہر ندیا گہری

زبیر رضوی

بیسویں صدی کے مسلسل شور و غوغا — ایٹم کے دھماکوں سے لے کر مسلسل بجتے ہوئے ہارنوں کی آوازوں میں شاعر کی آواز بہت ہی ننھی منی اور کم زور سی معلوم ہوتی ہے، اور خاص کر اگر شاعر کی نظر دروں بینی پر زیادہ مائل ہو اور شاعر اپنی شخصیت کو ذریعہ یا بنیادی اکائی مان کر دوسری خارجی اکائیوں اور شکلوں کو دیکھنے پرکھنے اور ناپنے کی کوشش کرتا ہو تو اس کی آواز اور بھی ہلکی اور دھیمی سنائی پڑتی ہے۔ "غریب شہر" کو ہمیشہ زبان دانوں کی تلاش رہی ہے تاکہ "سخن ہائے گفتنی" دل سے زبان تک آسکیں، لیکن وہ غریب شہر جس کا زباں داں کوئی نہ ہو پہلے پھر اپنی زبان اور اپنا زبان داں خود ہی تراشنا پڑتا ہے۔ عشقیہ شاعری پر آج سے برا دور شاید کبھی نہیں پڑا تھا کیوں کہ پہلے تو جب بھی شاعر نے "یاد یار مہرباں آید ہمی" کا راگ چھیڑا، ہزاروں دلوں کے تاروں پر چوٹ پڑی اور جواب نغمہ ابل پڑا۔ آج نہ صرف یہ کہ زمانے میں محبت کے سوا اور بھی غم ہیں، بلکہ محبت کے غم کو وہ وقعت اور توقیر ہی حاصل نہیں رہی جو پہلے اس کا جائز حق اور حصہ تھی۔ ایسے عالم افراتفری میں جو خصوصیت شاعر کی آواز کو ابھارتی اور ممتاز کرتی اور چینیوں کے اس دیس میں جہاں ہر شکل ایک سی معلوم ہوتی ہے، اس کی آواز کو مخصوص شکل عطا کرتی ہے وہ لہجہ کی شدت اور انفرادیت ہے۔ آج جب کہ شاعری کی جنس اس قدر گراں ہے کہ غم دوراں اور غم کائنات کا احساس کرنے والے شاعر بھی اپنی آواز دوسروں تک پہنچانے سے قاصر ہیں یا قاصر بنا دیے گئے ہیں تو ذاتی درد و کرب کس شمار و قطار میں ہوں گے؟ لیکن اگر شاعر کا لب و لہجہ ہوا میں معلق ہونے کے بجائے شاعر کی شخصیت کی بنیادوں پر تعمیر کیا

گیا ہے اور خود شاعر کی اندرونی زندگی اور شخصیت اپنے اندر وہ قوتیں رکھتی ہے جو اسے سڑکوں پر تیز قدم سر جھکائے دفتر کو جانے والی بھیڑ کی بے رنگ شخصیت سے ممیز کر سکے تو کوئی وجہ نہیں کہ ایسے شاعر کی آواز نہ صرف یہ کہ سنی جائے بلکہ سمجھی بھی جائے ۔ زبیر ایسے ہی ایک شاعر ہیں۔

زبیر رضوی نے اپنے اس مجموعہ کلام "لہر لہر ندیا گہری" کے دیباچے میں ایک جگہ لکھا ہے کہ اگر ہم اردو کے کلاسیکی شعرا کی عشقیہ شاعری کو قبول کرتے ہیں تو " بیسوی صدی کی اس نسل کی رومانیت اور اس کی داخلیت پسندی پر کیوں معترض ہیں ؟" اس سوال کا جواب سوال ہی میں مضمر ہے ۔ ہم کلاسیکی شعرا کی عشقیت کو اسی وجہ سے قبول کرتے ہیں کہ وہ بیسویں صدی کے نہیں ہیں ۔ اور بیسویں صدی کی عشقیہ شاعری کو اس وجہ سے مسترد کرتے ہیں کہ وہ بیسویں صدی کی نہیں ہے ۔ اس بہ ظاہر قول محال میں قدیم و جدید کی پوری حقیقت پنہاں ہے ۔ کیوں کہ جدیدیت کا مطلب صرف یہ نہیں کہ شاعر ہمارا ہم عصر ہو اور اس کے کلام میں کہیں کہیں ایٹم ، عہد حاضر کے احساس جرم و تنہائی ، عہد نو کی نا انصافیاں اور بے ایمانیاں وغیرہ قسم کے موضوعات کا تذکرہ آ جائے ۔ ان موضوعات کا تذکرہ تو کل کا مورخ بھی کرے گا اور گزشتہ عہد کا کوئی انسان اگر آج عالم ارواح کے دھندلکوں سے کھینچ کر ہماری دنیا میں پھینک دیا جائے تو وہ بھی یہی باتیں کہے گا ۔ لیکن ہم انھیں اس بنا پر تو جدید نہیں کہیں گے ۔ جدیدیت کی اولیں شرط یہ ہے کہ شاعر اپنے عہد کی بنیادوں سے ہم آہنگ ہو ، وہ خود کو تنہا محسوس کرتے ہوئے بھی اپنے کو اس عظیم الشان غیر شخصی اکائی کا ایک ٹکڑا سمجھے جسے ہم کوئی بہتر لفظ نہ ہونے کی وجہ سے جدید وقت کہتے ہیں ۔ یہ ضروری ہے کہ شاعر کو اس لمحہ وقت کے عدیم المثال اور عدیم النظیر ہونے کا شدید احساس ہو جس میں وہ سانس لے رہا ہے ۔ اسے یہ علم ہو کہ اس کے عہد اور پچھلے زمانے میں وہی فرق ہے جو عہد حاضر اور عہد مستقبل میں ہے ۔ دونوں ایک ہی سلسلے میں بندھے ہونے کے باوجود امٹ اور مطلق اکائیاں ہیں اور ایک عہد کے تقاضے اور تحسسات دوسرے عہد کے تقاضوں اور تحسسات کا بدل نہیں ہو سکتے ۔ غالب اگر اپنے عہد میں میر کی سی شاعری کرتے تو جھوٹے

ہوتے اور اگر ہم آج غالب کی سی شاعری کریں تو جھوٹے ہوں گے۔ اسی لیے میں نے کہا کہ ہمیں بیسویں صدی کی اس رومانیت اور داخلیت پسندی پر اعتراض ہے، جو بیسویں صدی کی نہیں ہے بلکہ عہد گذشتہ کے گھٹیا شراب کے خمار کی پیدا کردہ بے گوشت و پوست ہیولائی صورت ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ہر بڑی یا اچھی شاعری اپنی جگہ پر بالکل مطلق اور منفرد ہوتی ہے، لیکن یہ ضرور ہے کہ ایک بڑی یا اچھی شاعری دوسری سے مختلف اور ممتاز ضرور ہوتی ہے اور ہونی چاہیئے۔

زبیر رضوی کی شاعری کا بنیادی لہجہ عشقیہ ہے، اور یہ بات میں وضاحت سے کہنا چاہوں گا کہ میری نظر میں آج کی شاعری کا بنیادی موضوع عشق نہیں ہے، لیکن عشق کو کم سے کم فرعی موضوع کی حیثیت ہمیں دینی ہی پڑے گی۔ کچھ نہیں تو اس وجہ سے کہ عشق بہر حال ہماری بنیادی جبلت کے تقاضوں کا اظہار ہے۔ اس سے بچ نکلنا ممکن ہو تو ہو لیکن اس کے وجود کی تنکیر ناممکن ہے۔ لہٰذا زبیر رضوی کی شاعری کا بڑا حصہ اگر جدید شاعری کے بڑے دھارے سے الگ ہے تو بھی بہر حال جدید شاعری کا جزو لاینفک ہے۔ کسی بڑی عمارت کے پلان میں چھوٹے موٹے برآمدوں راہ داریوں اور کمروں کی اتنی ہی اہمیت ہوتی ہے جتنی بڑے بڑے کمروں کی۔ اگر ایسا نہ ہو تو بڑے کمروں بلکہ عمارت کا تناسب مجروح یا شاید مفقود ہو جائے۔ آج کے عہد میں عشقیہ شاعری کی حیثیت انھیں ننھے منے برآمدوں اور کمروں کی ہے۔ جو چیز زبیر رضوی کی عشقیہ شاعری کو ہمارے لئے قابل قبول بناتی ہے وہ ان کے لہجے کا خلوص و انفرادیت اور ان کے مزاج عشق کی جدیدیت ہے۔ ان کی عشقیہ شاعری کی رگوں میں جو خون دوڑ رہا ہے وہ میر و غالب و مومن یا حسرت جگر و فراق کا نہیں ہے۔ اگرچہ مجموعی اعتبار سے ان کی پوری شاعری کی صورت کہیں کہیں فیض، کہیں کہیں فراق اور کہیں کہیں اختر الایمان کی یاد دلا جاتی ہے، لیکن یہ مماثلت کچھ تو اتفاقی ہے اور کچھ چچا زاد ماموں زاد بھائی بہنوں کی اولادوں میں شباہت جتنی جتنی نظر ہی آتی ہے۔ فیض فراق اور اختر الایمان ہمارے فوراً پہلے کے عہد کے رومانی شاعر ہیں اور ان کے فوراً بعد کا

کوئی شاعر ان کے اثر سے بچ نہیں سکتا۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں زبیر کی شخصیت میں جو انفرادیت ہے وہ شاعر کو شاعر بناتی ہے (ورڈزورتھ نے اس حقیقت کی طرف دوسرے الفاظ میں اشارہ کیا تھا) اور اسی انفرادیت اور عہد حاضر سے بنیادی ہم آہنگی نے ان کی عشقیہ شاعری کو ایک آزاد کردار عطا کیا ہے۔ زبیر کو احساس تنہائی تو ہے لیکن وہ اپنے عہد سے ان مل نہیں ہیں، اس لئے ان کا کلام آج کی شاعری کا کلام معلوم ہوتا ہے۔

یہ بھی کیا رسم ملاقات کہ ملنے والے
بے تکلف نہ ہوئے اور نہ بے گانے بنے

اپنے پیار کی سندرتائیں اپنے جیون کی آشائیں
کیسے کیسے ہیرے موتی دیکھ تجھے بن مول دیئے

ہم پہ ستم ان کا ہم پہ جفا ان کی
لے کے گئے تھے جو تیر و کماں ہم سے

ہر راہ پر ہجوم تمنا تھا منتظر
کن راستوں سے باد بہاری نکل گئی

چارہ فرمائی خوباں کو دعا دیتے ہیں
ہم کسی راہ کسی موڑ پہ تنہا نہ ہوئے

کوچہ کوچہ پھرے ہم لے کے بت جنس وفا
کوئی کھڑکی نہ کھلی کوئی نہ جھانکا در سے

ان اشعار کا جذبۂ عشق نیا نہیں ہے لیکن ان پر ایک زندہ اور رنگین شخصیت کی چھاپ پڑی ہوئی ہے۔ تصوف سے زیادہ عشق کو ہمارے شعرا نے برائے شعر گفتن خوب است سمجھ کر استعمال کیا ہے، اور رسم و روایت کی اس بھیڑ میں اصلی جذبہ اور سچا خلوص بھی اکثر دب کر رہ گیا ہے۔ زبیر کے کلام میں یہ بات نہیں ہے۔ یہاں ہر تجربہ، ہر جذبہ، واقعات عشق کے ہر موڑ، ہر کڑی منزل کو اس اس طرح دیکھا اور سہا گیا ہے جیسے وہ بے مثال اور انوکھا ہو۔ ہر چھوٹی بڑی بات کے ساتھ اس شدت کا لگاؤ اور اس کا روپ رنگ اس تن دہی سے سنوارنا اور نکھارنا، یہ ایک ایسا تیور ہے جو خاص اس عہد کی پیداوار ہے۔

زبیر کی شاعری کی حاوی لے رکھاؤ اور احتیاط کی ہے۔ وہ خود کہتے ہیں کہ ان کا دل شورش گرمی گفتار سے ڈرتا ہے۔ ان کی شاعری کے نقوش کا رنگ شوخ نہیں ہے لیکن مٹ میلا اور گدلا بھی نہیں ہے۔ اس ضبط و احتیاط نے دھوپ اور آندھی سے شعر کو بچائے رکھا ہے مگر اس کی جگہ ایک

ہلکی گرم چاندنی نے لے لی ہے جو ان کے عشق سے بھی ہم آہنگ ہے۔ زبیر کے یہاں آپ کو دل میں کھب جانے والی تیزانی کی دھار نہ ملے گی اور نہ اس طرح کا کلام ملے گا جو پڑھنے والے پر کسی جسمانی چوٹ کی طرح اثر کرتا ہے۔ اس کے بجائے یہاں چراغ کی نرماہٹ اور کچی چوٹ کی ہلکی خلش ملے گی۔ اس وضع نے ان کو نقصان بھی پہنچایا ہے، کیوں کہ ان کے زیادہ کلام کا دھندلا نیم روشن تاثر ذہن پر قائم رہ جاتا ہے، لیکن کوئی واضح صورت نہیں بن پاتی جو "مردانہ شاعری کا خاصہ ہے۔"

مردانہ شاعری سے میری مراد ایسی شاعری ہے جو اپنے پیکروں images کے چوٹ پن اور اپنے استعاروں کی شوخ سختی سے پڑھنے والے کی قوت متخیلہ کو جھنجھوڑ کر رکھ دے۔ زبیر کے کلام کی مثال ہارڈی کے مشہور ناول Woodlanders کی ہے جس کا مجموعی رنگین تاثر دیر تک باقی رہتا ہے اگرچہ اس کے کرداروں کے نام حافظے سے محو ہو چکے ہوتے ہیں۔

گگن پہ چاند ستاروں کے ناچتے پیکر　　مری حیات کی تنہائیوں پہ خنداں ہیں
شفق کی گود کے پالے ہوئے حسیں منظر　　مری نگاہ کی ویرانیوں پہ حیراں ہیں (اندیشہ)

قدم قدم پہ نگار خانے　　نگاہ و دل سے خراج مانگیں
دیار خوباں کی اپسرائیں　　دمکتے ہیروں کا تاج مانگیں

(راز داں ڈھونڈے ہے دل)

نظر کی پھیلی ہوئی وسعتوں کے دامن میں　　ہزار پھول تری چاہتوں کے کھلتے ہیں
لبوں کی نرم صباحت جبیں کا ناز و غرور　　ہزار روپ ترے بانکپن کے ملتے ہیں (گریزپا)

ان اشعار کا سرور کیف نظموں کو آہستہ آہستہ تادیر پڑھنے کے بعد ہی حاصل ہو سکتا ہے۔

شعر میں مردانہ پن کی بات آئی تو زبیر کے کلام کی ایک انوکھی خصوصیت کا خیال آ گیا۔ اردو شاعری اور خاص کر اردو غزل میں نرگسیت بحیثیت موضوع اور رویہ کے بڑی اہم رہی ہے۔ کہیں انانیت، نرگسیت بن کر ابھری اور کہیں نرگسیت نے انفرادی تعلی اور انانیت کا روپ دھارا لیکن عہد جدید کے آتے آتے ہمارے شاعر دوسری باتوں میں ایسے معروف ہوئے کہ اپنا ذکر اس پہلو سے نہ

کر پائے۔ نرگسیت اگرچہ ایک نفسیاتی کم زوری کی حامل ہے لیکن اردو شاعری کو سنوارنے میں اس کا بھی ہاتھ رہا ہے۔ زبیر کی نرگسیت بھی شاید قبل از بلوغ کے نفسیاتی حالات کے باقی رہنے کا مظہر ہو یا شاید خود ان کی اپنے میں محو رہنے کی تمثیل، لیکن اس ادا نے ان کی شاعری میں نمک کا اضافہ ضرور کیا ہے۔

ہم وہ آوارۂ منزل کہ جہاں سے گذرے
انگلیاں اٹھی ہیں چرچے ہوئے افسانے بنے

اپنے پیار کی سندرتا میں اپنے جیون کی آشائیں
کیسے کیسے ہیرے موتی دیکھ تجھے بن مول دیئے

میں نے اپنی فکر و نظر سے گیتوں کی گل کاری سے
کتنی آنکھوں کے پیالوں میں رنگ شفق کے گھول دیئے

گرمیٔ بازار لالہ رخاں ہم سے
غنچہ دہاں ہم سے سرو قداں ہم سے

چندا سا روپ تھا اپنا پھولوں جیسی رنگت تھی
تیرے غم کی دھوپ میں جل کر کملائے مرجھائے ہم

لوگ کہتے ہیں کئی سال ہوئے اس گھر میں
خوب صورت سا کوئی شخص رہا کرتا تھا

چاندنی راتوں میں اشعار کہا کرتا تھا
خوب رویوں نے اسے جان وفا مانا تھا

جانے کس کس نے اسے اپنا خدا مانا تھا
(نیا جنم)

آئینہ دیکھ کے اکثر یہ خیال آتا ہے
دل کشی برف کی مانند پگھل جائے گی

اس طرح کے اور بھی بہت سے اشعار ہیں جو بلاواسطہ یا بالواسطہ نرگسیت کی مہک سے معطر ہیں۔ ان میں اگر کہیں کہیں شاعر کی معصوم سادہ دلی جھلکتی ہے تو کہیں کہیں انانیت بھی۔

اوپر میں نے جو کچھ کہا ہے اس کا مطلب یہ نہ نکالنا چاہیئے کہ زبیر رضوی کی شاعری سب غم جاناں سے عبارت ہے۔ اگر صرف ایسا ہوتا تو اس شاعری کی وقعت محدود ہو جاتی۔ اگرچہ زبیر نے علامت symbol اور استعارہ کا سہارا لے کر فیض یا اختر الایمان کی طرح بہت سی باتیں بے کہے کہہ دینے کی کوشش نہیں کی ہے لیکن ان کا کلام اس وسیع تر شعور سے خالی نہیں جو عہد حاضر کے مزاج کا خاصہ ہے۔ ان کا احساس اجنبیت اور درد تنہائی صرف ان تک محدود نہیں، بلکہ ایک زمانے کی ذہنی آب و ہوا کا انعکاس ہے۔ یہ کیفیت غزلوں میں خاص طور پر نمایاں ہے۔

"زبیر نے شعر کی ہیئت میں کوئی تجربے نہیں کئے ہیں۔ انھوں نے معرا نظمیں بھی بہت کم کہی ہیں۔ ان کے کلام کا بیشتر حصہ پابند نظموں، غزلوں، کچھ گیت اور دوہوں پر مشتمل ہے لیکن ان کے کلام کا لہجہ اور موضوع کی طرف ان کا انداز روئیہ جدت کا حامل ہے۔ اس طرح یہ بات بھی کھل جاتی ہے کہ نیا شاعر اور نئی ہیئت لازم و ملزوم نہیں۔

زبیر کے کلام کی ایک بنیادی کمزوری جذباتیت ہے جو کبھی کبھی شعر کے تمام حسن و نغمگی اور جذبے کی شدت کے باوجود سطحیت کی طرف ڈگمگانے لگتی ہے۔ نظموں میں (سوگند، ایک خط کے جواب میں، آج پھر ایک خبر (مرثیہ مجاز) منصف الحق) یہ بات خاص طور پر کھٹکتی ہے۔ جہاں آسان جذباتیت سے دامن بچالیا ہے وہاں مکمل اور بھرپور نظمیں (اجنبی، نارسا، آگہی، غم گسار وغیرہ) تخلیق ہوئی ہیں۔ اگر زبیر آئندہ بھی خود کو جذباتیت اور آسان نغمگی سے محفوظ رکھ سکے تو ان کے کلام کی چمک اور بڑھ جائے گی کیوں کہ انھیں ضبط و احتیاط، شعر کی بلاغت اور نظم کے ڈھانچے میں توازن کا خاص شعور ہے۔

"لہر لہر ندیا گہری" کی کتابت، طباعت اور کاغذ بہت دل کش ہے۔ یہ کتاب مکتبۂ صبا معظم جاہی مارکیٹ حیدرآباد ۱ کے علاوہ ۱۹۵۰ ترکمان گیٹ دہلی ۶ سے بھی مل سکتی ہے۔

شب خون ۱۲

مکتبہ صبا۔ حیدرآباد ۱
تین روپئے

نارسیدہ

وارث کرمانی

ڈاکٹر وارث کرمانی انگریزی اور فارسی کے اچھے طالب علم ہیں، لیکن جیسا کہ انھوں نے خود کہا ہے، فارسی ان کا عشق پہلا تھا۔ انھوں نے شاعری فارسی زبان میں شروع کی۔ فارسی سے اردو تک وہ انگریزی کے راستے سے آئے، لیکن مغربی آتش سیال ان کے ذہن کے تمام گوشوں کو پوری طرح دھو کر منور نہ کر سکی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی شاعری نہ تو اردو کے فارسی آمیز اکڑے پن stiffness سے نجات پا سکی اور نہ اردو کا انگریزی نما تصنع حاصل کر سکی۔ ایک منفی اور ایک مثبت مل تو گئے لیکن وہ شعلہ نہ پیدا ہوا جس کی توقع تھی۔ غالباً ڈاکٹر وارث کرمانی کو خود اس کا احساس ہے، چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ "انسان ذہنی طور سے کافی لمبی عمر تک ترقی کرتا رہتا ہے ..... اور میری عاقل و بالغ جوانی کی تخلیقات بھی پایۂ اعتبار سے گر سکتی ہیں ... یہی سب سوچ کر میں نے نیا اور پرانا جتنا بھی مال میرے پاس تھا اس دکان میں سجا دیا ہے ....." اس پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے ع یاد ہے اپنی اس الفت کا زمانہ مجھ کو، اور ع مبارک باد لے عہد جوانی اور ع یہ سبزۂ نوخیز یہ گھنگھور گھٹائیں وغیرہ نظموں کی وجہ شمولیت تو سمجھ میں آتی ہے لیکن اس سے ہمدردی نہیں ہوتی۔

کتاب میں دو فارسی نظمیں بھی ہیں۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی جھجک نہیں ہوتی کہ ان میں "کائستھوں کی زبان" کے بجائے صحیح اور اچھی فارسی نظر آتی ہے۔ عام جاپانی فارسی (جیسی ہندوستان میں لکھی جاتی ہے) سے ان کی زبان بہت بہتر ہے لیکن صد۹۳ پر جو نظم ہے اس میں لفظ "فتح" بالفتح تائے فوقانی نظم ہوا ہے۔ عام طور پر میں اسے بسکون تائے فوقانی پڑھتا رہا ہوں۔

کیا کرمانی صاحب تشریح فرمائیں گے؟

وارث کرمانی کا مزاج بنیادی طور پر عشقیہ اور رومانی عشقیہ ہے۔ لہٰذا ان کی غزل ان کی نظم سے بہت بہتر ہے۔ انھوں نے غزل میں نیم المیہ لیکن آنسو اور معنوی کرب سے دور لہجہ اپنایا ہے جو اردو کی اچھی غزلوں میں ملتا ہے اور عہد جدید میں مجروح اور خلیل الرحمٰن اعظمی نے جسے وسعت بخشی ہے ؎

گاہ گاہے طپش سوزِ دروں بھی اے دل — ہے گنہ گار تو معتوب خدا ہی کیوں ہو
خواہش دادرسی کیا ہو ستم گر سے جہاں — آنکھ میں شائبہ عذر جفا بھی نہ ملے
ہجوم عارض و گیسو میں کوئی شے گم ہے — اس اختلاط کے عالم میں انتظار بھی ہے

وارث کرمانی نے کلاسیکی مزاج سے ہم آہنگی کی وجہ سے اکثر مشکل زمینیں اختیار کی ہیں، لیکن ان کا شعری ارتقاء انھیں داخلی پیچیدگی کی طرف لے جا رہا ہے۔ یہ ایک خوش آئند نشان ہے۔ شاعری آسان راستے سے نکل بھاگنے کا نام نہیں ہے۔ وارث کرمانی اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں۔ مجھے خوشی ہے کہ اب وہ اپنے علم کو عمل سے بدل رہے ہیں۔

شب خون ۱۹ — دانش محل۔ امین الدولہ پارک۔ لکھنؤ
قیمت درج نہیں

چراغوں کا سفر

رام لعل

رام لعل نے اپنے افسانوں کا نیا مجموعہ ایک مختصر لیکن انتہائی صاف گو دیباچہ کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ وہ خود کو نئی اور پرانی نسل کے درمیان سینڈوچ پاتے ہیں اور یہ افسانے ان کی اس بے خانمانیت displacement کے آئینہ دار ہیں۔ انھوں نے ایسے وقت لکھنا شروع کیا جب ترقی پسند تحریک کا بول بالا تھا لیکن اندر ہی اندر اس کے اختتام کا آغاز ہو چکا تھا۔ اچانک دنیا اتنی تیزی سے بدلی کہ لوگ ایک دوسرے کو کیا، خود اپنے کو پہچاننے سے قاصر ہونے لگے۔ رام لعل کی نسل کے ادیب جو ترقی پسند تحریک کے دیو قامت افسانہ نگاروں کے طویل سایوں کے نیچے پروان چڑھے تھے لیکن نئے عہد کے ابھرتے ہوئے سورج کی تیز دھوپ کے نیچے ان سایوں کو سمٹتے بھی دیکھ رہے تھے اور ترقی پسند تحریک کے باضابطہ ساختہ پرداختہ نہ تھے، کچھ ایسے ذہنی اور سماجی ماحول سے دوچار نظر آئے جو فطرتاً ان سے باغی تھا۔ قدیم کو مراجعت ممکن نہ تھی اور جدید کو پورے کا پورا اپنانا بھی اس قدر مشکل تھا۔ اس کشاکش نے رام لعل کے ذہن اور ادب پر گہری پرچھائیاں چھوڑی ہیں اور وہ آرنلڈ Arnold کی دو دنیاؤں کی طرح معلق زیستی suspended animation میں مبتلا نظر آتے ہیں۔

خود رام لعل نے ان افسانوں کو آٹھ آٹھ کے دو طبقوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے میں مرد کسی نہ کسی نہج سے ناکام عاشق کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ہلکا عشق اور پھر بلا کسی واضح نفسیاتی یا واقعاتی وجہ کے بغیر جدائی اور پھر عاشق کی شادی۔ لیکن بیتے دنوں سے پیدا یا

پنہاں تعلق خاطر۔ یہ پیٹرن pattern خارجی یا داخلی واضح یا خفیہ طریقے سے ان کے افسانوں آنگن، داماد، سن سس، مائی ڈیر سویتا، سفر مسلسل اور تمھارا فیصلہ کیا ہے؟ کے ڈھانچے میں سرخ دھاگے کی طرح دوڑتا نظر آتا ہے۔ بعد کے افسانوں (دردہ، کن کھجورا وغیرہ) میں پیٹرن کچھ الجھا الجھا اور مبہم ہے جیسے رام لعل کسی نئی سمت کی تلاش میں ہوں۔ لیکن آخری افسانہ (بے سرکا گوتم) تک آتے آتے مرد کی جارحانہ حیثیت مسلم ہو جاتی ہے۔ اب وہ ایک ناکام لیکن سادہ فطرت، خاموش طبع اور ایک حد تک خوش مزاج اور تلخی سے عاری عاشق کے بجائے ایک تنومند، سنگ دل اور غیر شخصی پیکر کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن یہ نیا کردار بھی موٹے، سیاہ اور سرخ خطوط سے نہیں کھینچا گیا ہے۔ رام لعل کی سب سے بڑی قوت ان کی کم گوئی ہے، وہ غیر ضروری تزئین، اور زیب داستاں کے لئے شاعرانہ یا جھوٹی بوگس استعاراتی زبان سے پرہیز کرتے ہیں۔ ان کے تازہ افسانوں میں قوی ہیکل اور ہوس ناک مرد کی تصویر کشی اس طرح نہیں کی گئی ہے کہ ہر کس و ناکس اسے ڈھونڈ سکے۔ لیکن بے سرکا گوتم جیسے افسانوں میں مرد محافظ سے زیادہ پناہ گزیں معلوم ہوتا ہے۔

بنیادی طور پر رام لعل کی افسانہ نگاری، عام متوسط ذہن و شخصیت رکھنے والوں کے اس بے رنگ المیہ سے عبارت ہے جو کھل کر المیہ کبھی نہیں بنتا لیکن جس کی زندگی کے سپاٹ پردے کے پیچھے گم کردگی اور آرزومندی کا بچھو تصویر نہائی کو ڈنک لگاتار ہتا ہے۔ رام لعل نے افسانے کی تکنیک اپنے پیش روؤں سے سیکھی ہے۔ لیکن جو چیز انھوں نے خود حاصل کی ہے وہ ان کی غیر جذباتیت unsentimentality ہے۔ اپنے کرداروں کو سسکتا دیکھ کر وہ خود آنسو نہیں بہاتے۔ وہ اپنے کرداروں کو ضرورت سے زیادہ سسکاتے بھی نہیں۔ ان کے یہاں المیہ عام طور پر وقوع پذیر نہیں ہوتا بلکہ سطح کے نیچے ہی وجود میں آتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں شدت اور چبھن کی اینٹھن کے بجائے ایک دھوکا دینے والی خاموشی نظر آتی ہے۔ اس خاموشی کو ان کے افسانوں کا ڈھانچہ اور مستحکم کرتا ہے کیوں کہ وہ بھی بے جھوٹ

Chekhov کی طرح افسانے کو اچانک ختم کر دینے کے قائل نظر آتے ہیں اور قاری ان دھماکوں کا منتظر رہ جاتا ہے جو وقوع پذیر نہ ہوئے۔ یہ خصوصیت ان کے بہت سے کم زور افسانوں (تیری گلی میں) کو بھی کام یاب بنا دیتی ہے۔

"چراغوں کا سفر" کی کتابت اور طباعت اچھی ہے۔ کتاب ہر لحاظ سے خریدنے اور پڑھنے کے لائق ہے۔

شب خون ۱۱۳ مکتبہ جامعہ۔ اردو بازار۔ دہلی ۶

چار روپئے

داراشکوہ

قاضی عبدالستار

شاہ جہاں کے سب سے بڑے بیٹے داراشکوہ کی زندگی کے آخری برسوں (۱۶۵۳-۱۶۵۹) پر مبنی یہ ناول دارائی نقطۂ نظر سے لکھا گیا ہے۔ دارا اپنی آزاد خیالی اور وسیع المشربی کی وجہ سے تاریخ کا ایک انوکھا کردار ہے۔ اگر دارا کو ہندوستان کی حکومت مل گئی ہوتی تو ممکن ہے کہ ہندوستان کی تاریخ کچھ اور ہوتی۔ اکبر کی آزاد خیالی کی جڑیں سیاسی مصلحتوں میں پیوست تھیں لیکن دارا کے بارے میں کوئی ایسا شبہ غالباً نہیں کیا جا سکتا۔ پھر بھی دارا اور اورنگ زیب کی بنائے مخاصمت یہ نہ تھی کہ دارا ہندو پرست تھا اور اورنگ زیب نسبتاً کٹر مسلمان۔ یہ دونوں سیاست کی وسیع بساط پر اپنی اپنی چالیں تخت و تاج کے حصول کے لئے چل رہے تھے اور اگر اورنگ زیب فتح مند ہوا تو اپنی بہتر صلاحیتوں کی بنا پر۔ دارا کے کردار کی بنیادی کمزوری اسے المیہ کردار نہیں بننے دیتیں۔ نتیجہ یہ ہے یہ ناول اپنے کرداروں کی رنگارنگی، اور واقعات کی ہماہمی کے باوجود ایک محض واقعاتی کہانی chronicle بن کر رہ جاتا ہے۔ قاضی عبدالستار نے اپنی تمام ہمدردیاں دارا شکوہ کے لئے وقف کر دی ہیں اور کوشش یہ کی ہے کہ ان کا قاری بھی ان کے ہیرو سے اسی درجہ محبت رکھے جس درجہ وہ رکھتے ہیں۔ لیکن خود کردار میں کسی ڈرامائی کشاکش کے نہ ہونے کی وجہ سے ہمیں ان کے ہیرو سے کوئی خاص ہمدردی نہیں ہوتی۔

قاضی عبدالستار کی تمام تر کوشش یہ رہی ہے کہ وہ دارا کو ہندو مذہب سے پوری طرح متاثر ثابت کریں اور ہندو رعایا کی طرف اس کے ہمدردانہ رجحان کو اس درجہ غلو کے ساتھ پیش کریں کہ دارا کسی مغل شاہزادہ سے زیادہ کوئی ہندو شاہزادہ نظر آنے لگے۔ ناول کے آغاز

میں ہی ہم اسے بنارس کے تیرتھ یاتریوں پر لگائے جانے والے محصول کی معافی کے لئے بھرے دربار میں کوشش کرتا ہوا پاتے ہیں۔ اس کی انگلی میں ایک بہت بڑی انگوٹھی ہے جس میں سنسکرت رسم الخط میں "پربھو" کندہ ہے۔ اس کے گلے میں پڑی ہوئی الماس کی آرسی میں شیو کی تصویر کھدی ہوئی تھی۔ اس کے تخت پر شنکر کی تصویر سایہ کئے ہوئے ہے۔ ممکن ہے کہ دارا کی شکل و شباہت اور لباس کے بارے میں یہ تفصیلات صحیح ہوں (اگرچہ ان کے بارے میں کوئی عصری شہادت غالباً نہیں ہے) لیکن ہندو مذہب سے دلچسپی دارا کے کردار کا صرف ایک رخ ہے۔ دارا قادریہ سلسلے کے صوفیوں سے بھی متاثر تھا اور خود اسلام کا فلسفہ وحدت الوجود اس کی فکر کا بنیادی پتھر ہے۔ وحدت الوجود کے اسرار کی تعلیم اسے حضرت میاں میرؒ سے ملی تھی۔[1] سرمد سے بھی اس کی گہری رسم و راہ تھی۔ قاضی عبدالستار نے دارا اور سرمد کا صرف اتنا رشتہ دکھایا ہے کہ وہ سرمد

---

[1] دارا کے مذہبی عقائد کے سلسلے میں ملاحظہ ہو Aurangzeb and his times از ظہیر الدین فاروقی (ص ۳۰-۴۰) دارا کے بارے میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ وہ ملحد تھا یا کم سے کم ہندو تھا۔ اقبال نے بھی ایک نظم میں اس طرف اشارہ کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ دارا ایک وسیع القلب صوفی تھا۔ ظہیر الدین فاروقی اورنگ زیب کے بہت بڑے شیدائی تھے۔ اورنگ زیب کی مدافعت میں دارا کے الحاد یا ہندویت کا تذکرہ وہ ضرور کرتے۔ لیکن انھوں نے یہی لکھا ہے کہ دارا نہ ہندو تھا نہ ملحد۔ یہ ضرور ہے کہ اس کی روشن خیالی سے اس کے معاصر طالب بہت ناراض تھے۔ دارا ہندو مسلمان کے جھگڑوں سے بہت بلند تھا۔ اس کے افکار ہندو مذہب کے بہترین تصورات سے بھی ماخوذ ہیں اور اسلام سے بھی۔ اس کے علاوہ اس نے تلمود، توراۃ و زبور کا بھی مطالعہ کیا تھا۔ دارا صحیح معنوں میں ایک بین الاقوامی ذہن و فکر کا حامل تھا۔ ملاحظہ ہو History of Aurangzib (مختصر ایڈیشن) از جادو ناتھ سرکار ص ۴۶-۵۰۔ سرکار لکھتے ہیں :

"دارا کا مقصد اسلام اور ہندو دھرم کے نقطۂ اشتراک کو دریافت کرنا تھا۔۔۔ لیکن وہ مرتد نہ تھا۔۔۔ اور حضرت میاں میر کا مرید تھا۔ کوئی کافر حضرت میاں میر کا مرید نہ ہو سکتا تھا۔"

کے پاس دعا کے لئے جاتا ہے (ص۱۳۴) حقیقت یہ ہے کہ سرمد دارا کے تقریباً پیر کی حیثیت رکھتے تھے اور دارا سرمد سے اکثر اپنے شکوک اور شبہات کے بارے میں مشورہ کیا کرتا تھا۔ روحانی حیثیت سے دارا ہندو مذہب کے رسم و رواج سے اتنا ہی بے گانہ تھا جتنا اسلام کے فرائض سے۔ "مجمع البحرین" میں اس نے صاف لکھا ہے کہ میں نے یہ کتاب صرف اپنے الہام اور ذوق کے مطابق لکھی ہے اور میرا ہندو مسلمانوں سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ آہستہ آہستہ دارا خود کو ایک روحانی پیشوا کی شکل میں دیکھنے لگا۔ اس نے یہ اعلان کرنا شروع کر دیا کہ اسے ذات حق کا عرفان حاصل ہو چکا ہے اور اب وہ ایک روحانی سلسلہ قائم کرنے کا مجاز ہے۔ "رسالۂ حق نما" میں وہ کہتا ہے: "اوائل عمری میں مجھے ایک بزرگ خواب میں آکر بتایا کرتے تھے کہ مجھے وہ چیز حاصل ہو گی جو کسی دنیاوی بادشاہ کو حاصل نہ ہوئی اس خواب کی تعبیر یہ تھی کہ میں روحانی تکمیل تک پہنچ جاؤں گا۔ میں اس دولت و برکت کا متوقع تھا، اور اب یہ مجھے حاصل ہو چکی ہے۔" دوسرے الفاظ میں دارا اس قسم کا ہندو پرست نہیں تھا جیسا کہ قاضی عبدالستار نے ثابت کرنا چاہا ہے۔ ممکن ہے انھوں نے سوچا ہو کہ اورنگ زیب کی نامقبولیت اور اس کے بارے میں غلط فہمیاں پھیلانے کے اس دور میں ان کے ناول کو قبولیت عام اسی وقت حاصل ہو گی جب وہ دارا کی آزاد خیالی کو ہندو پرستی اور اسلام دشمنی کی شکل میں پیش کریں گے۔ بہر حال ان کے اس رویہ کی وجہ سے دارا کے کردار کی عظمت اور ہمہ گیری مجروح ہو گئی ہے۔

دارا کے کردار کی اس غلط نمائندگی نے ناول کی تاریخی اور فنی حیثیت بہت کم زور کر دی ہے اور ناول کی واقعیت کو خاصا نقصان پہنچ گیا ہے۔ یہاں پر یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ تاریخی ناول یا ڈراما کس حد تک "تاریخی" ہوتا ہے اور تاریخی ناول یا ڈرامے کے پلاٹ میں فرضی واقعات کس حد تک ملائے جا سکتے ہیں؟ اس سے پہلے کہ میں "دارا شکوہ" کی دوسری تاریخی غلطیوں کی نشان دہی کروں، اس مسئلہ پر اپنے خیالات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں۔

ایک بڑا دلچسپ مقولہ ہے کہ "تاریخ میں سب جھوٹ ہوتا ہے سوائے نام اور تاریخوں کے

لہ ملاحظہ ہو حاشیہ ملہ

ہے۔ اور افسانے میں سب کچھ ہوتا ہے سوائے نام اور تاریخوں کے"۔ کسی بڑے دل چلے نقاد نے یہ بات کہی ہوگی، لیکن تاریخی ناول سے وہ کبھی مطمئن ہوگا، کیوں کہ اس میں تاریخ اور افسانہ دونوں دونوں کے صحیح ترین اجزا مشترک ہوتے ہیں۔ یہ بات تو واضح ہے کہ تاریخی ناول، تاریخی واقعات اور ان کے تسلسل سے منھ نہیں موڑ سکتا، تاریخی ناول میں جزئی واقعات، مکالمے، چھوٹے موٹے کردار تو فرضی ہو سکتے ہیں، لیکن کوئی ایسا واقعہ نہیں فرض کیا جا سکتا جو تاریخ یا کردار کی منطق کے منافی ہو۔ مثلاً اکبر کے عہد کے تاریخی ناول میں کوئی اکبر کے نورتنوں کا نام نہیں بدل سکتا، یا جہاں گیر کو شراب سے گریزاں نہیں دکھا سکتا۔ یا جہاں گیر کے عہد کا ناول نگار جہاں گیر کے سنگ دل احکامات یا اس کی بنیادی انصاف پسندی سے انکار نہیں کر سکتا۔ یہ ممکن ہے کہ جہاں گیر کی انصاف پسندی یا اکبر کی حکمت عملی ظاہر کرنے کے لئے کچھ فرضی واقعات بیان کر دئے جائیں، لیکن یہ ممکن نہیں ہے کہ ان واقعات میں کسی سچے تاریخی کردار کو اس طرح آمیز کر لیا جائے جو قرین قیاس نہ ہو۔ ایسے واقعہ یا کردار کو ناول میں شامل کرنا درست نہیں ہے جس کی وجہ سے ناول کے مرکزی تاریخی کرداروں کی غلط نمائندگی ہوتی ہو۔ جس طرح تاریخی ناول نگار شاہ جہاں کو جہاں گیر کے پہلے نہیں دکھا سکتا اسی طرح شاہ جہاں کے دربار میں کسی چینی سیاح کا وجود بھی تاریخی حقائق کی نفی کرتا ہے۔

پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ تاریخی ناول اور تاریخ میں کیا فرق ہے؟ پہلا فرق تو ظاہر ہے کہ تاریخی ناول واقعات کی ڈرامائیت کو نچوڑ کر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ ناول کی زیادہ تر توجہ کرداروں کے داخلی تصادم اور کشمکش پر ہوتی ہے۔ ناول نگار اپنے کرداروں کی ذہنیت اور شخصیت کا مطالعہ کرتا ہے اور بظاہر غیر متعلق، بے جوڑ اور بلا کسی تماش کے واقع ہونے والے حادثات و واقعات میں تاریخی وحدت اور تسلسل ڈھونڈھتا ہے۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ ناول نگار واقعات کی روح تک پہنچ کر اپنے کرداروں کی نفسیاتی اور روحانی تشریح interpretation میں آزاد ہوتا ہے۔ مثلاً اورنگ زیب کا ناول نگار واقعات کی روشنی میں اس کی مذہبیت کی تشریح کرتا ہوا اسے ایک تنگ نظر کٹھ ملا بھی ثابت کر سکتا ہے اور ایک ہوشیار و چالاک سیاست داں بھی۔ ناول نگار

اپنے کردار کو زندہ سمجھتا ہے، تاریخ کی عظیم بساط پر ٹامک ٹوئیاں مارنے والا مہرہ نہیں۔ لہٰذا وہ اپنے کرداروں میں زندگی کا آب و رنگ بھر سکتا ہے اور انھیں انسانی جذبات و احساسات عطا کر سکتا ہے۔ بابر کے مرض الموت کا ذکر کرتے وقت وہ ہمایوں کی بیماری، بابر کی دعا اور اس کے دلی کرب کے اظہار میں پوری جزئی تفصیل کی تخلیق میں آزاد ہے۔ لیکن وہ بابر کی طرف سے ہمایوں کے نام کوئی ایسی وصیت نہیں ایجاد کر سکتا جس کا سرے سے تاریخ میں وجود نہ ہو یا جس کے شرائط و تفاصیل بابر اور ہمایوں کے کردار کے منافی ہوں۔ اسی طرح کسی جزئی مسئلہ پر کوئی فرمان یا حکم نامہ ایجاد کرنا تو درست ہے۔ لیکن کسی بنیادی مسئلہ پر کوئی ایسا فرمان یا حکم نامہ ایجاد کرنا جو حاکم کے کردار یا مزاج سے متغائر ہو، درست نہ ہوگا۔

مندرجہ بالا اصولوں کی روشنی میں دیکھا جائے تو قاضی عبدالستار نے دارا کے کردار کے ساتھ جو آزادیاں hberties لی ہیں وہ بہت غلط معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن پھر بھی، ہندو مذہب کی طرف دارا کے رجحانات کی تاریخی بنیادیں موجود ہیں —— دارا کی کردار نگاری کے اس پہلو میں قاضی عبدالستار زیادتی کے مرتکب ٹھہرتے ہیں، غلط بیانی کے نہیں۔ مگر دو اہم ترین مسائل، یعنی قندھار کی مہم میں دارا کی ناکامی، اور ساموگڑھ میں اورنگ زیب کے ہاتھوں دارا کی شکست، میں قاضی عبدالستار نے تاریخی حقائق میں جس طرح آمیزش کی ہے وہ کسی طرح درست نہیں۔

قندھار کی مہم (فروری ستمبر ۱۶۵۳) میں ناکامی کی ذمہ داری قاضی عبدالستار نے مغل فوج کے میر آتش سید جعفر کی غداری پر ڈالی ہے۔ انھوں نے دکھایا ہے کہ سید جعفر پوشیدہ طور پر قندھاریوں سے جا ملا تھا۔ قندھاریوں نے اسے مال و زر کی رشوت تو دی ہی، خود جعفر نے غدار بننا اس لئے قبول کر لیا کہ اس کی یہ نمک حرامی اسے اورنگ زیب کے دربار میں مقبول کر دیتی۔ سید جعفر کی غداری کی وجہ سے قندھار کے قلعے پر دارا کا آخری اور سب سے زبردست ریلا ناکام رہا۔ اس کے بعد شاہ جہاں نے دارا کو اس کی والدہ کی علالت کی وجہ سے اچانک واپس بلا لیا۔

دارا کی اورنگ زیب پر برتری ثابت کرنے کے لئے قاضی عبدالستار نے ان غیر تاریخی افسانوں کی مدد لی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جو قلعہ اورنگ زیب سے تین برس میں سر نہ ہو سکا وہ دارا کے لئے عمر بھر ناقابل تسخیر رہتا۔ دارا قلم کا دھنی تھا، تلوار کا نہیں، سید جعفر نام کا کوئی غدار میر آتش دارائی فوج میں تھا ہی نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ قندھار کی تسخیر دارا کے بس کی نہ تھی۔ شاہ جہاں نے دارا کو والدہ کی اچانک بیماری کی وجہ سے نہیں، بلکہ اس کی مسلسل ناکامی اور اس ناکامی کے نتیجے میں جان و مال کی بربادی کی وجہ سے بہ زور واپس بلایا تھا۔[1] اس کے علاوہ بیماری بادشاہ بیگم کی نہیں بلکہ خود بادشاہ کی تھی۔

سامو گڑھ کی جنگ (۲۹ مئی ۱۶۵۸) میں دارا کی شکست کی ذمہ داری قاضی عبدالستار نے خلیل اللہ خاں کی دغا بازی پر ڈالی ہے۔ اس کے پہلے دھرمٹ (۱۵[2] اپریل ۱۶۵۸) میں دارا کی فوجوں کو شکست فاش ہو چکی تھی۔ لیکن اس شکست کے بارے میں قاضی عبدالستار نے ایسی کوئی وجہ بیان نہیں کی ہے۔ انھوں نے یہ بھی نہیں لکھا کہ دھرمٹ کے پہلے دارا کو رائے دی گئی تھی کہ میدان میں اتر کر مقابلہ کرنے کے بجائے اورنگ زیب کو آگرہ آنے دیا جائے۔ شاہ جہاں کے سامنے آگرہ اورنگ زیب جنگ کرنے کی جرأت نہ کرتا۔ لیکن دارا کو اپنے راجپوت سپہ سالاروں پر اس قدر گھمنڈ تھا کہ اس نے کہا: "میں عن قریب ان شرعی پاجامہ والوں کو چھتر سال کی اردل میں دوڑاؤں گا۔"[3] اس کے بجائے قاضی عبدالستار لکھتے ہیں کہ دھرمٹ کے بعد شاہ جہاں خود میدان

---

[1] ملاحظہ ہو History of Shahjehan از بنارسی پرشاد سکسینہ ص ۲۲۳ "آخر کار قندھار کی مہم کو طول دینے کی فضولیت شاہ جہاں پر واضح ہو گئی۔ قندھار ناقابل تسخیر تھا۔۔۔ اس لئے اس نے دارا کو واپس بلا لیا۔ دارا نے (۲۷ ستمبر ۱۶۵۳) کو قندھار چھوڑ دیا۔" جادو ناتھ سرکار لکھتے ہیں کہ ۱۶۵۳ میں جو فوج دارا کے ساتھ فتح قندھار کے لئے گئی تھی وہ اورنگ زیب کے ساتھ جانے والی فوج سے کہیں زیادہ طاقتور تھی، اور دارا نے اورنگ زیب کی فوج سے کہیں زیادہ ذلت آمیز شکست اٹھانی پڑی۔ (جادو ناتھ سرکار ص ۲۴)۔

[2] دھرمٹ کی تاریخ قاضی عبدالستار نے ۱۵ اپریل کے بجائے ۲۵ اپریل لکھی ہے۔ ممکن ہے یہ کتابت کی غلطی ہو۔

[3] من عن قریب ایں کوتہ پائچہ ہا را در صلیب چھتر سال خواہم دوانید (فاروقی ۵۰۲)

میں اترنے کا ارادہ رکھتا تھا، لیکن غدار خلیل اللہ خاں کو اورنگ زیب کے پیغام ملے کہ غدار بادشاہ کو میدان میں اترنے سے باز رکھو ورنہ ہماری فوجوں کے پاؤں اکھڑ جائیں گے۔ خلیل اللہ خاں نے اپنی چرب زبانی سے یہ کام کر لیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ دارا کی فوج شاہ جہاں کی معاونت سے محروم رہ گئی۔ (دارا شکوہ ص ۱۲۹ تا ۱۳۲)

پہلی بات تو یہ ہے کہ اصل واقعہ وہ ہے جو میں نے اوپر لکھا ہے یعنی دھرمٹ کے پہلے دارا سے کہا گیا تھا کہ اورنگ زیب اور شجاع کو آگرہ آنے دے لیکن اس نے انکار کر دیا۔ دوسری بات یہ ہے کہ دھرمٹ کے بعد بادشاہ کا میدان میں اترنے کا کوئی ارادہ نہ تھا۔ بادشاہ ۶ ستمبر ۱۶۵۷ء سے بیمار تھا، ۱۸ اکتوبر کو وہ دہلی سے آگرہ چلا اور نومبر میں پہنچا۔ اس وقت اس کی حالت بہتر لیکن خطرہ سے خالی نہ تھی[6]۔ بادشاہ کے ارادے اور اورنگ زیب اور خلیل اللہ خاں کی سازشیں، یہ سب فرضی ہیں۔ حقیقت حال یہ ہے کہ ۱۱ اپریل ۱۶۵۸ کو شاہ جہاں آگرہ سے دہلی کے لئے روانہ ہو چکا تھا۔ بنارسی پرشاد سکسینہ اورنگ زیب کے مخالفین میں سے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ شاہ جہاں اور دارا کو بلوچ پور کے مقام پر دھرمٹ کی خبر ملی۔ دارا نے باپ کو واپسی اور اورنگ زیب کے خلاف فوج کشی پر مجبور کیا۔ لیکن بادشاہ راضی نہ تھا[7]۔ آخر بہت مجبور ہو کر اس نے مراجعت کی اور آگرہ کے باہر اپنے خیمے نصب کرائے۔ ساموگڑھ کے بعد شاہ جہاں نے اورنگ زیب کو بلوایا۔ ارادہ تھا کہ مصالحت کے بہانے سے قلعہ کے اندر بلوا کر اورنگ زیب کو قتل کرا دیا جائے[8]۔ اس واقعہ کا قاضی عبدالستار نے کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔

ساموگڑھ کی شکست اکیلے خلیل اللہ خاں کی غداری سے کیا ہوتی[9]۔ خلیل اللہ خاں سے

---

[6] سرکار ص ۴۲ اور فاروقی ص ۴۹-۵۰۔ [7] سکسینہ ص ۲۲۹۔ [8] سکسینہ ص ۲۲۲-۲۲۳، فاروقی ص ۶۲۴ فاروقی نے اس سلسلے میں منوچی اور برنیئر کا بھی حوالہ دیا ہے۔ منوچی دارا کا خاص آدمی تھا اور دارا کی طرف سے ساموگڑھ میں لڑا تھا۔ [9] یہ غداری بھی ثابت نہیں ہے۔ اتنا ضرور ثابت ہے کہ ساموگڑھ کے بعد خلیل اللہ خاں اورنگ زیب کا حامی ہو گیا تھا (سکسینہ ص ۲۲۲)

زیادہ بڑے منصب دار اور راجا دارا کی طرف بھی موجود تھے۔ میں نے اس موضوع پر مسز چندرا پنت کا غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ بھی دیکھا ہے جس میں انھوں نے، اویں صدی میں اعتماد الدولہ کے خاندان کی تاریخ لکھی ہے۔ خلیل اللہ خاں اعتماد الدولہ کے خاندان کا ایک فرد تھا۔ میر جملہ اور شائستہ خاں بھی اسی گھرانے کے تھے، چندرا پنت کا کہنا ہے کہ تخت کی جنگ میں سب ہندو مسلمان امرا اپنی اپنی وفاداریوں اور موقع شناسیوں کے لحاظ سے دارا یا اورنگ زیب کے کیمپ میں بٹ گئے تھے۔ اعتماد الدولہ خاندان کے امرا تقریباً نصف نصف دونوں طرف تھے۔ خلیل اللہ خاں اس خاندان میں سب سے بڑا منصب دار بھی نہ تھا، میر جملہ اور شائستہ خاں اس سے کہیں زیادہ طاقت ور تھے۔ محض ایک متوسط درجے کے امیر کی غداری اتنی بڑی جنگ کا فیصلہ نہ کر سکتی تھی۔ ساموگڑھ میں دارا کی شکست اس وجہ سے ہوئی جو میں پہلے لکھ چکا ہوں، دارا قلم کا دھنی تھا تلوار کا نہیں۔

دارا کے قتل کے بارے میں بھی قاضی عبدالستار نے یہ بات حذف کر دی ہے کہ اس نے اورنگ زیب سے معافی کی درخواستیں کی تھیں لیکن اورنگ زیب نے انھیں رد کر دیا تھا۔[۱۰] دارا کی عظمت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ لیکن وہ بھی انسان تھا۔ اس نے اورنگ زیب کے ساتھ چھوٹی بڑی ان گنت زیادتیاں کی تھیں (اس ناول میں ان کا کوئی ذکر نہیں ہے) تخت و تاج کے لئے لوگوں نے بدترین جرم کئے ہیں اور پانسہ پلٹ جانے کے بعد اپنے اوپر پشیمان ہوئے ہیں۔ قاضی عبدالستار نے اپنے ہیرو کے کردار کے ان پہلوؤں سے نظر بچا کر اس کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے۔ المیہ کردار اپنی کمزوریوں کے باوجود (بلکہ اکثر ان کی وجہ سے) المیہ کردار بن سکتا ہے۔ مثال کے طور پر شیکسپیئر کی قلوپطرہ کو دیکھئے۔ شیکسپیئر نے اس کے عیوب کی پردہ پوشی نہیں کی ہے۔

ان اہم فروگذاشتوں کی وجہ سے "دارا شکوہ" ایک کمزور اور ناکام ناول ہے۔ خالص

---

[۱۰] فاروقی ص ۲۰۔۱

ناول نگاری کے فن کے نقطۂ نظر سے ناول کا آخری حصہ بہت غیر اطمینان بخش ہے۔ سامو گڑھ کے بعد کہانی جس تیزی سے ختم کی گئی ہے وہ ناول کے ڈھانچے کو مجروح کر دیتی ہے اور دارا کے انجام کی الم ناکی پوری طرح سامنے نہیں آپاتی لیکن ناول کی ناکامی کی سب سے بڑی وجہ میں اوپر بیان کر چکا ہوں۔ دارا کا کردار المیہ قدر و قامت کا نہیں ہے۔ اس میں ایسی خامیاں ہیں جو اس کو المیہ کی عظمت تک نہیں پہنچنے دیتیں۔ میرا مطلب اخلاقی خامیوں سے نہیں ہے بلکہ دارا میں اس جرأت مندی، شدت، استقلال اور جلال کی کمی ہے جو انسان کو تقدیر سے ٹکر لینے اور پھر شکست میں بھی ظفر مند رہنے یا فتح میں بھی شکست یاب رہنے کی عظمت عطا کرتا ہے۔ دارا سے بڑا المیہ تو اورنگ زیب کا تھا۔

قاضی عبدالستار کے قلم میں گزشتہ عظمتوں اور کھوئے ہوئے ماحول کو دوبارہ زندہ کرنے کی حیرت انگیز قوت ہے۔ لیکن یہ حیرت انگیز قوت بھی ایک مردہ موضوع میں جان نہیں ڈال سکتی۔ "شب گزیدہ" جیسے کامیاب ناول کے بعد "دارا شکوہ" کی ناکامی یقیناً افسوس ناک ہے۔

شب خون ۲۳ — کتاب پبلشرز۔ چوک لکھنؤ، ۳
۴ روپے پچاس پیسے

شب گزیدہ

قاضی عبدالستار

قرۃ العین حیدر کہتی ہیں: "شب گزیدہ سے بہتر کہانی قاضی عبدالستار ہی لکھ سکتے ہیں۔" اس قول سے اختلاف کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے کیوں کہ اودھ کے مسلمان جاگیردار طبقہ کے انحطاط اور ذہنی زوال کا جتنا اچھا اور سچا مطالعہ قاضی عبدالستار کا ہے اس کی مثال اردو میں نہیں ملتی۔ لیکن صرف واقعات یا سماجی پس منظر اور نفسیاتی اور سیاسی عوامل کا مطالعہ ہی ناول نہیں بناتا۔ ناول یا کسی بھی فن پارے کے لئے اس خلاقانہ جبلت کی ضرورت ہوتی ہے جو دور کو نزدیک اور پرانے کو نیا کر دیتی ہے۔ قاضی عبدالستار کی سب سے بڑی قوت ان کی حاضراتی evocalite صلاحیت ہے جو ایک دو جملوں میں کسی مکمل صورت حال کو زندہ کر دیتی ہے۔ اڈگر ایلن پو کی طرح (لیکن اس سے انتہائی مختلف سیاق و سباق میں) وہ کیفیات ابھارنے اور اجاگر کرنے کے بادشاہ ہیں۔ "شب گزیدہ" کا بنیادی تاثر کسی مختصر نظم کی طرح پڑھنے والے پر چھا جاتا ہے۔ پڑھنے کے بعد کہانی کے کردار اور واقعات حافظہ سے محو ہو جاتے ہیں۔ لیکن پڑھتے وقت بے چارگی، آنے والے طوفان کی نشان دہی کرتے ہوئے منڈلاتے بادل اور کہانی کے کرداروں کی بے خبری اور المناک بے حسی کی جو کیفیت پہلے صفحے سے شروع ہوتی ہے اور آخر تک چڑھتی ہوئی ندی کی طرح بڑھتی اور پھیلتی رہتی ہے، کتاب ختم کرنے کے بعد بہت دیر تک باقی رہتی ہے۔

کہانی جاگیردار گھر کے ایک اکلوتے بیٹے کا المیہ ہے جو اپنے باپ سے زیادہ ہوش مند اور واقعیت پرست ہے۔ وہ اپنے باپ کے بے راہ رو اور ناعاقبت اندیش طرز حکومت

کی اصلاح کرنے کی کوشش شروع کرتا ہے اور خود باپ کے ہاتھ سے زہر کھا کر مر جاتا ہے۔
کہانی کا تجزیہ کیجئے تو تمام روایتی اور جانے پہچانے عناصر نظر آتے ہیں۔ عیاش، فضول خرچ اور روایت پرست جاگیردار، ترقی پسند، خوب صورت اور اکلوتا بیٹا، روشن خیال پھوپا جس کے تعلقات ہیرو کے باپ سے اچھے نہیں ہیں۔ پھوپا کی بے زبان، حسین لیکن اندر سے passionate نوجوان بیٹی، ہیرو اور پھوپھی زاد بہن کا عشق، ایک بدمعاش، خود غرض اور جابر مختار عام، ایک بدچلن ہوس پرست چالاک مولوی جو پیری مریدی کا کام بھی کرتا ہے، وغیرہ وغیرہ۔ ہر ٹکڑا روایتی ہے، ہر کردار ٹائپ ہے اور بری طرح ٹائپ کا مارا ہوا ہے، لیکن پھر بھی کہانی بولتی ہوئی ہے۔ ییٹس Yeats نے برجز Bridges کی ایک نظم کے بارے میں کہا تھا ـــــ: خیالات معمولی، تجربہ ہلکا، الفاظ و پیکر سستے، لیکن سارے کا سارا نہایت شان دار۔ قاضی عبدالستار کے اس ناول کے بارے میں بھی یہی کہا جا سکتا ہے۔ کیفیت خیزی یا حاضراتی قوت نے ایک پیش پا افتادہ کہانی کو (خاص کر اختتام تک آتے آتے) تقریباً المیہ کا سا وقار بخش دیا ہے۔

جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، قاضی عبدالستار کی سب سے بڑی کمزوری ان کے کردار ہیں۔ بڑے حضور سے لے کر جمی (ہیرو) تک کوئی کردار متحرک یا سہ سمتی نہیں۔ سب کے سب کسی باتصویر رسالے سے کاٹ کر کاپی پر چپکائی ہوئی تصویر معلوم ہوتے ہیں لیکن جو چیز ان کو سنبھالے رہتی ہے وہ کہانی کا ڈرامائی ماحول ہے۔ سارے کرداروں پر المیہ کی نیم تاریک دھند چھائی ہوئی ہے۔ وہ ٹٹولتے ہوئے راہ چلتے ہیں لیکن ان کا انجام تاریکی منطق کی سنگ دلی اور بے پروائی کے ساتھ بے لگام گھوڑے کی طرح دوڑتا ہوا ان سے ٹکرانے چلا آتا ہے، اور جب کہانی ختم ہوتی ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ تو پہلے ہی صفحے پر ختم ہو گئی تھی۔ یہ ناگزیریت "شب گزیدہ" کا طرۂ امتیاز ہے۔

"شب گزیدہ" کی کتابت، طباعت، گٹ اپ نہایت خوب صورت ہیں۔

مکتبہ فسانہ - ۲۱۶ دائرہ شاہ اجمل - الہ آباد

تین روپے پچھتر پیسے

گنگا بہے نہ رات

کرشن چندر

کرشن چندر کے ناول پڑھیے تو انھیں اعلیٰ ناول نگار کہنے کا جی چاہتا ہے۔ افسانے پڑھیے تو خیال آتا ہے کہ یہ شخص ناول سے بہتر افسانے لکھتا ہے، طنزیہ مضامین پڑھیے تو یقین ہو جاتا ہے کہ طنز و مزاح ہی ان کا اصل میدان ہے۔ اس بو قلمونی سے انھیں نقصان بھی ہوا ہے اور فائدہ بھی۔ نقصان یہ ہوا ہے کہ کبھی کبھی ان کی تینوں نقابیں چہرے پر اس طرح چڑھی ہوئی معلوم ہوتی ہیں کہ ایک دوسری کو پوری چھپاتی نہیں جس کی وجہ سے ایک انتشار اور بے تنظیمی کا احساس ہوتا ہے۔ "گنگا بہے نہ رات" اسی قسم کا ایک ناول ہے جو مختصر افسانہ کی طرح شروع ہوتا ہے اور طنز و مزاح سے ذرا ہی ذرا بچتا ہوا فلمی کہانی کی طرح ختم ہو جاتا ہے۔ ناول کا ایک اہم کردار نسیمہ کا ہے جو حقیقتاً ایک مزاحیہ کردار ہے لیکن کرشن چندر نے کہانی کی ضرورتوں سے مجبور ہو کر اسے زبردستی نیم المیہ کردار بنا دیا ہے۔ کہانی ختم ہوتے ہوتے نسیمہ کا جابر اور دائم المریض شوہر بڑے مناسب وقت سے مر جاتا ہے اور وہ اپنے پہلے اور اصلی محبوب کو پالیتی ہے۔ لیکن نسیمہ کی کہانی افسانہ در افسانہ کی حیثیت رکھتی ہے کیوں کہ اصل ناول ایک شاعرانہ مزاج رکھنے والے محکمہ جنگلات کے افسر اور دیہاتی لڑکی کے معاشقہ کی ہے۔ دیہاتی لڑکی اپنی مردہ بہن کی روح کا روپ دھار کر افسر کو دام محبت میں گرفتار کرتی ہے۔ تاکہ اس کی بہن کے بہیمانہ زنا بالجبر اور قتل کا راز طشت از بام ہو سکے۔ راز بھی کھل جاتا ہے اور دونوں حقیقی محبت کو بھی پالیتے ہیں۔ کہانی پراسرار واقعات اور نیم روشن محلوں میں بھیانک خوابوں اور آسیب زدگی کی فضاؤں سے گزرتی ہوئی، انگریز افسروں کی جابریت اور نفس پرستی اور ہوس ناکی اور ان ہندوستانی

طاذموں کے بے ضمیری، حرص و ہوا اور رنگینی کا نقشہ کھینچتی ہوئی سردیوں کی نرم دھوپ کی طرح شفاف اور پھرتیلی فضا میں آنسوؤں اور مسکراہٹوں کی دھنک بکھیرتی ہوئی ختم ہو جاتی ہے۔

مجموعی حیثیت سے "گنگا بہے نہ رات" ایک فارمولا ہے جسے گریہم گرین graham green کے entertainments کی طرح کسی معنوی گہرائی یا عرفان حیات کے تجربہ کی تلاش کے لئے نہیں بلکہ خوب صورت منظر کشی، اسرار و تحیر، سنسنی اور لطف انگیزی کی خاطر پڑھا جانا چاہئے۔ لیکن "گنگا بہے نہ رات" میں گریہم گرین کی سی شدت اور تناؤ کی تلاش بے معنی ہوگی۔ کرشن چندر جرم و گناہ اور انسانی ضمیر کی کشاکش اور بدی کی قوتوں کی آگے انسان کی بے چارگی اور تشدد کی نیم روشن فضا کی عکاسی نہیں کر سکتے اور نہ ہم کو ان سے توقع رکھنی چاہئے۔ کرشن چندر کی ادبی شخصیت مزاح نگار اور شاعر کے دو مختلف المزاج رجحانات سے مرکب ہے، ڈراما اور میلوڈراما ان کے میدان نہیں ہیں۔ اپنی تمام پر اسراریت اور دھندلاہٹ کے باوجود "گنگا بہے نہ رات" کی نثر شاعرانہ نثر ہے اور جگہ جگہ "شکست" کی یاد دلاتی ہے۔

"گنگا بہے نہ رات" کی کتابت، طباعت اور گٹ اپ خوب صورت ہے۔ اس کے لئے ادارہ نفیس پبلیکیشنز مبارک باد کا مستحق ہے۔

نفیس پبلیکیشنز۔ شاہ گنج۔ الہ آباد ۳۔
تین روپے

ادب کا مطالعہ

اطہر پرویز

ہمارے یہاں ایسی تنقیدی کتابیں بہت کم ہیں جن میں ادب کے بنیادی مسائل سے غیر مختلف فیہ زبان اور انداز میں بحث کی گئی ہو اور جن کے مطالعہ سے ادب کا طالب علم اور ماہر یکساں طور پر مستفید ہو سکیں۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی نے ہڈسن کی کتاب کا ترجمہ اردو میں کر دیا ہے لیکن وہ کتاب بہرحال انگریزی ادب کے طالب علموں کے لئے لکھی گئی تھی اور انگریزی کم جاننے والا یا نہ جاننے والا اردو کا طالب علم اس سے کما حقہٗ استفادہ نہیں کر سکتا۔ اطہر پرویز کی کتاب اس کمی کو اچھی طرح پوری کرتی ہے۔ کتاب کی ایک اور اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں چند اچھی ادبی تخلیقات جو غالب، اقبال، پریم چند، سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند وغیرہ اخذ کی گئی ہیں، نمونہ کے طور پر دے دی گئی ہیں۔ اگر ان نمونوں پر خفیف سی تجزیاتی بحث ہوتی تو اور بھی اچھا ہوتا۔ بہرحال خود کتاب کے اندر اچھی تشریحی تنقید کے نمونے بکھرے پڑے ہیں۔

اس نوع کی کتاب میں اختلافی مباحث سے گریز کرنا آسان نہیں تھا۔ اطہر پرویز نے حتی الامکان موضوع کو الجھانے اور بحث طلب باتیں کرنے سے گریز کیا ہے، لیکن پھر بھی کہیں کہیں بقول شاعر ع معاملات من و تو نکل ہی آتے ہیں۔ مثلاً "۔۔۔ داغ کی گنتی اردو کے بڑے شاعروں میں نہیں کیوں کہ ان کی شاعری کا مواد اعلیٰ اقدار کا حامل نہیں ہے۔ ادب کی عظمت کا انحصار اس کے مواد پر ہے جس کے اندر قدریں پیش کی جاتی ہیں۔" (ص۱۱۲) داغ کی گنتی یقیناً بڑے شاعروں میں نہیں، لیکن اس کا تعلق مواد اور اقدار سے نہیں ہے۔ میر کے یہاں مواد کن اعلیٰ اقدار کا حامل ہے؟ مجھے تو بنیادی حیثیت سے میر اور داغ کے موضوعات میں زیادہ فرق نہیں دکھائی

دیتا۔ پھر ادب کی عظمت کا انحصار اگر مواد پر ہے تو منظوم ترجمۂ قرآن سے بڑھ کر کوئی ادب آج تک تخلیق نہیں ہوا۔ شاید اطہر پرویز ان نقادوں کے ہم نوا ہیں جو موضوع کو ہر چیز پر فوقیت دیتے ہیں۔ لیکن اس طرح کی بنیادی کتاب میں انھیں فریق مخالف کا مسلک بھی بیان کر دینا چاہئے تھا۔ اسی طرح ناول اور افسانے کی بحث میں انھوں نے پلاٹ اور کردار کی بحث اس طرح کی ہے کہ دونوں برابر درجے کی اہمیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ موپاساں کی کہانی "نکلس" (جس کا انھوں نے تجزیہ کیا ہے) میں پلاٹ کردار سے زیادہ اہم ہے، لیکن موپاساں ہی کی دوسری کہانیوں میں کردار پلاٹ پر چھا گیا ہے۔ میرے خیال میں اس بات کی وضاحت ضروری تھی۔ مجموعی حیثیت سے کتاب بہت کارآمد ہے اور انتہائی متین اور پر اعتماد زبان میں لکھی گئی ہے۔ بنیادی مسائل پر بحث کرنا آسان نہیں تھا اور اطہر پرویز نے یہ کام بحسن خوبی انجام دیا ہے۔

"ادب کا مطالعہ" کی کتابت اور طباعت بہت روشن اور خوب صورت ہیں۔

شب خون ۱۶

اردو گھر۔ علی گڈھ

پانچ روپے

ادبی قدریں اور نفسیات

شکیل الرحمٰن

"ادبی قدریں اور نفسیات" کو اگر کچھ نہ کہا جائے تو کم سے کم ایک بہت بلند کوشش ambitious کارنامہ ضرور کہا جانا چاہئے۔ کتاب کا نام ذرا گم راہ کن ہے، کیوں کہ موضوع صرف اقدار اور نفسیات نہیں ہے، بلکہ ڈاکٹر شکیل الرحمٰن نے ایک پورا تنقیدی نظریہ خلق کرنے یا کم سے کم اسے اردو میں متعارف کرانے کا بیڑا اٹھایا ہے۔ جب نیا نظریہ پیش کرنا ہے تو پرانے نظریہ کی بیخ کنی بھی ضروری ہے۔ لہٰذا کتاب کا ایک بیش قرار حصہ ترقی پسند تنقید کی جدید میکانکی، مادی اور خالص استعمالی militarian تنگ نظری پر مبنی تصورات کے استیصال کی مہم میں صرف کیا گیا ہے۔ کتاب پورے تنقیدی عمل اور اس کے محرکات، تخلیق اور اس کے پس منظر میں پوشیدہ گہرائیوں کا احاطہ کرنے کی ایک سنجیدہ کوشش ہے۔

بنیادی حیثیت سے شکیل الرحمٰن اس تنقید کی وکالت کر رہے ہیں، جسے نفسیاتی۔اساطیری کہا جا سکتا ہے۔ یونگ Jung کا مشہور عالم نظریہ تھا کہ دنیا کے صنمیاتی افسانوں کی کچھ بنیادی اور قدیمی archetypal خصوصیات اور شکلیں ہیں، اور یہ خصوصیات بار بار ہر ادب پارے میں طرح طرح کے بہروپ بدل کر نمودار ہوتی ہیں، اور جدید و قدیم ادب پاروں میں لطف انگیزی کی جو صلاحیت پائی جاتی ہے وہ اسی وجہ سے ہے کہ ان میں وہ بھولی بسری لیکن شعور کی گہرائیوں میں زندہ اور متلاطم اساطیری حکایات کا پرتو ملتا ہے۔ اس نظریئے کو لے کر تنقید کے کچھ جدید علم برداروں نے ادبی تجزیہ کے کچھ نئے نفسیاتی اصول وضع کئے جو نفسیاتی سے زیادہ انسانیاتی اور انسانیاتی سے زیادہ مابعد الطبیعاتی تھے۔ اس نظریئے نے سب سے پہلے تو ترقی پسند تنقید کے سماجی ماحول اور معاشی

حالات والے نظریہ کو رد کیا، جس کی رو سے ادب پارہ اسی وقت قابلِ فہم ہے جب اس کے سماجی اور معاشی پس منظر کو سمجھا اور جانچا جائے لیکن اس سے زیادہ گہری ضرب یہ تھی کہ ترقی پسند تنقید کے نزدیک ادب پارہ اسی وقت مکمل اور پوری طرح قیمتی تھا جب اس کا کوئی مادی اور سماجی مقصد ہو یا اس کا کوئی منفعت بخش اثر ظاہر ہو۔ اساطیری تنقید نے کہا کہ ادب کا لطف اس میں نہیں ہے کہ وہ فائدہ مند یا مادی حل کی تلاش میں معاون ہے، بلکہ ادب کا لطف اس وجہ سے ہے کہ وہ ہمارے لاشعور کو متحرک کرتا ہے اور ہمیں قدیم الاصل archeiypal تصورات و واقعات کے قریب لے جاتا ہے۔ اس سلسلے میں یونگ Jung نے اجتماعی لاشعور collective unconscions کا نظریہ پیش کیا، جس کی رو سے تمام اقوامِ عالم کا لاشعور اجتماعی اور مشترک ہے، یہ مشترک لاشعور ہر ایک کو شیکسپیئر، کالی داس، فردوسی اور سافکلیس Sophocles سے لطف اندوز ہونے کا یکساں موقع دیتا ہے۔

شکیل الرحمن نے ترقی پسندی سے جنگ تو بڑی کامیابی سے لڑی ہے۔ مختلف بڑے ترقی پسند نقادوں کے نظریات و تصورات کے جو تجزیے انھوں نے پیش کئے ہیں وہ قابلِ ذکر و مطالعہ ہیں۔ سید احتشام حسین کا اقبال کے بارے میں یہ قول نقل کرنے کے بعد کہ "اقبال کے فلسفے میں یقیناً تضاد ہے۔ ان کے طوفان بدوش خیالات ہماری رگوں میں خون کی گردش تیز کر دیتے ہیں لیکن عمل کے مادی ذرائع نہیں بتاتے" وہ کہتے ہیں: "اگر اقبال نے عوام کی بھوکی، ننگی اور مجبور زندگی پر نظر ڈالی ہوتی تو وہ ہمیں "یہ بتا سکتے۔ وہ بتا سکتے" لیکن انھوں نے جو کچھ (واقعی) بتایا ہے ادبی اور فنی اقدار کی روشنی میں، ہم انھیں پرکھنا نہیں چاہتے یا نہیں جانتے ---- پروفیسر سید احتشام حسین کے یہاں حقیقی زندگی اور اس کی کشمکش جو تصور ہے اس کی سطحیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ افلاطون کے عہد میں فلسفہ شاعری کی نگرانی کر رہا تھا، اس کی وجہ سمجھ میں آتی ہے... لیکن آج شاعری اور فن کی ایسی نگرانی کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی ... حقیقت نگاری کا سطحی، میکانکی اور سپاٹ تصور اقبال کے ان شعری تجربوں کی طرف نہیں لے جاتا جو شاعر کے ادراک، جذبے اور بھرپور شخصیت میں جذب

ہو کر سامنے آئے ہیں۔" (ص ۲۰۷-۲۰۵) سردار جعفری کے اس قول پر کہ "عصمت نے اپنی ابتدا جنس نگاری سے کی تھی، حقیقت کی منزل کی طرف بڑھ آئیں" شکیل الرحمن پوچھتے ہیں "جنس نگاری سے حقیقت نگاری کی طرف آنا کیا معنی رکھتا ہے؟ کیا جنس حقیقت کے دائرے سے باہر ہے؟" (ص ۹۰-۹۲) عبادت بریلوی کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں "ساحر لدھیانوی، سکندر علی وجد، منیب الرحمن، ضیا جالندھری جیسے شعرا کا ذکر کرتے ہوئے انھیں اختر الایمان کی یاد نہیں آئی۔ حد یہ ہے کہ عبادت بریلوی کو علی جواد زیدی کی نظموں میں بھی ایک نئے احساس اور نئے شعور کی جھلکیاں نظر آتی ہیں، لیکن جو نئی فکر اختر الایمان کی نظموں سے ملی ہے، اس کا ذکر بھی نہیں کرتے!"

ترقی پسند تنقید پر تنقید دو پہلوؤں سے ہو سکتی ہے۔ اولاً ان اصولوں کا جائزہ لیا جائے جو ان تنقیدوں میں استعمال ہوئے ہیں اور ان کی خامیوں کو واضح کیا جائے۔ ثانیاً ان تنقیدوں کا جائزہ لیا جائے جنھیں ان اصولوں نے جنم دیا ہے اور ان کی کمزوریاں اور حدود دکھائے جائیں۔ دوسرے پہلو کا احاطہ شکیل الرحمن نے بہ خوبی کیا ہے لیکن تنقیدی اصولوں کے جائزوں میں کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ جائزے مفصل نہیں ہیں، شکایت یہ ہے کہ وہ اس قدر مفصل ہیں کہ جزئیات کے اژدہام میں اصل الاصول کا پتہ مشکل ہی سے چل پاتا ہے۔ شکیل الرحمن کے مطالعہ میں کمی نہیں ہے۔ فرائڈ Freud ہو یا یونگ، مارکس Marx ہو یا کاڈویل Caudwell برگساں Bergson ہو یا اقبال، غالب ہو یا بیدل، افلاطون ہو یا سارتر Sartre شکیل الرحمن نے ان کا مطالعہ سنجیدگی اور محویت سے کیا ہے۔ لیکن یہ سب ہوتے ہوئے ان کے نظریاتی ابواب میں ایک تشنگی اور ناکام یابی کا احساس ہوتا ہے۔ شکیل الرحمن کی خاص کمزوریاں دو ہیں: ایک تو تعمیم، دوسری ژولیدہ بیانی۔ قدم قدم پر فلسفیوں اور ادیبوں کے حوالے ملتے ہیں، لیکن جو باتیں کہی جاتی ہیں وہ اس قدر سرسری اور روا روی میں کہ کوئی بات مضبوطی سے جڑ نہیں پکڑ پاتی۔ کم سے کم کچھ اقتباسات ہی دے دیے گئے ہوتے تو معاملہ زیادہ کھلتا۔ مثال کے لئے ملاحظہ ہو:-

"نطشے، ہیگل اور مارکس نے جدید فکر کی تشکیل کی۔ برگساں، ولیم جیمس اور اقبال نے

زمانہ اور شعور کے بہاؤ پر فلسفی اور فن کار کی حیثیت سے غور کیا، کروچے، فرائڈ، اڈلر، یونگ اور رسل نے احساس، نفسیاتی عمل، نیوراتی کیفیت، اجتماعی شعور اور انفرادیت کے گہرے تصورات پیش کیے ہیں۔" (م ۱٦۰)

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا صرف نطشہ Nietzsche ہیگل Hegel اور مارکس Marx نے ہی جدید فکر کی تشکیل کی تھی؟ جدید فکر سے کیا مطلب ہے؟ اس کی تشکیل کیوں کر ہوتی ہے؟ کیا نطشہ، ہیگل اور مارکس کو ایک ہی خانے میں رکھا جا سکتا ہے؟ کیا جدید فکر اتنی سادہ اور آسان سی شے ہے جس کی "تشکیل" تین آدمی مل کر کر سکتے ہیں؟

برگساں، ولیم جیمس اور اقبال نے زمانہ اور شعور کے بہاؤ پر فلسفی اور فن کار کی حیثیت سے کیا غور کیا؟ انھوں نے کیا نتائج برآمد کیے؟

کیا ان کے علاوہ کسی اور نے ان مسائل پر فلسفی اور فن کار کی حیثیت سے غور نہیں کیا تھا؟ کیا اقبال نے ان مسائل پر مذہبی نقطۂ نظر سے غور نہیں کیا تھا؟ کیا واقعی اقبال کو فلسفی کا درجہ مل سکتا ہے؟ کیا برگساں، اقبال اور ولیم جیمس کو ایک ہی گھر میں بند کیا جا سکتا ہے؟ کروچے Croce اور رسل Russell میں کیا قدر مشترک ہے؟ کیا ان دونوں نے نیوراتی کیفیت اور اجتماعی شعور سے بحث کی ہے؟ کیا فرائڈ اور اڈلر Adler نے کروچے سے کچھ سیکھا ہے؟ گہرے تصورات سے کیا مراد ہے؟ وہ تصورات کیا تھے؟ کیا ان موضوعات پر ان سے پہلے پچھلے تصورات پیش کیے جا چکے تھے؟

شکیل الرحمٰن کے ان چند غیر ذمہ دارانہ جملوں سے اتنے سارے ضروری اور بنیادی سوالات اٹھتے ہیں اور کتاب میں ان کا کوئی جواب نہیں ملتا۔ آگے دیکھیے: "پروست کے اس عظیم کارنامے میں ایک پوری شخصیت آئینہ بن گئی ہے۔ فن کار نے شعور کے بہاؤ میں ماضی کی نئی تخلیق کی ہے۔ داخلی اقدار اور ماضی کی بازیافت کی کوشش ایک عظیم تخلیق کو پیش کرتی ہے۔ تجربے انوکھے طلسمی اور نفسیاتی ہیں، نہایت حیرت انگیز اور نہایت ہی عبرت ناک۔" (۲٦۵۴)

کارنامہ کیوں عظیم ہے اس وجہ سے کہ اس میں پوری شخصیت آئینہ بن گئی ہے یا باوجود اس کے کہ اس میں پوری شخصیت آئینہ بن گئی ہے؟ کیا شخصیت کا فن پارے میں آئینہ بن جانا صرف پروست Proust کے ناول میں نظر آتا ہے؟ پوری شخصیت سے کیا مراد ہے complete شخصیت یا whole شخصیت؟ شعور کے بہاؤ میں ماضی کی نئی تخلیق کیوں کر ہوتی ہے؟ کیا ماضی کی پرانی تخلیق ہو چکی ہے؟ ماضی کی تخلیق سے کیا مراد ہے؟ داخلی اقدار کیا ہیں؟ ان کی بازیافت کیسے ہوئی ہے؟ کیا ماضی کی نئی تخلیق اور ماضی کی بازیافت دو الگ الگ عمل ہیں؟ اگر نہیں تو ان کا ذکر الگ الگ کیوں کیا گیا ہے؟ اور اگر ہیں تو ان میں وجہ امتیاز کیا ہے؟ انوکھا تجربہ کیا ہوتا ہے؟ طلسمی تجربہ کسے کہتے ہیں؟ نفسیاتی تجربہ کس طرح کیا جاتا ہے؟ کیا تجربہ کی عظمت اس وجہ سے ہے کہ وہ انوکھا، طلسمی یا نفسیاتی ہو؟ اگر نہیں تو تجربے کے ساتھ ان الفاظ کے استعمال کی کیا اہمیت ہے؟ تجربے کن معنوں میں حیرت انگیز ہیں، کیا حیرت انگیز یا عبرت انگیز تجربوں سے مملو ہونا کتاب کی عظمت کی دلیل ہے؟

اس طرح کے سوالات کا جواب شکیل الرحمٰن کی تنقید میں نہیں ملتا۔ اگر الفاظ کے استعمال میں احتیاط اور خیالات کی وضاحت میں قطعیت سے کام لیا جاتا تو قاری کو اتنی الجھنوں میں نہ پڑنا پڑتا۔ نظریاتی تنقید اور پھر فن پاروں کا ان نظریات کی روشنی میں محاکمہ داستان گوئی کی زبان میں نہیں ہو سکتا۔ شکیل الرحمٰن نے ترقی پسند تنقید کا بت کدہ منہدم تو کر دیا لیکن اپنی عمارت نہ بنا سکے۔

ایک سوال یہ بھی اٹھتا ہے: کیا نفسیاتی + اساطیری تنقید ہر طرح کے ادب کو سمجھنے کے لئے بہترین ذریعہ ہے؟ یا صرف چند خاص ادب پاروں کی تشریح و توضیح اس تنقید کی روشنی میں بہتر نہج پر ہو سکتی ہے؟ کیا اساطیری تنقید غزل کو سمجھنے میں کارآمد ہے؟ کیا ہم اس کے ذریعہ جدید عہد کے اینٹی ناول کو سمجھ سکتے ہیں؟ میرا خیال ہے کہ نفسیاتی + اساطیری تنقید ادب کو سمجھنے کا صرف ایک ذریعہ ہے، اور وہ بھی بہت محدود اور مبہم۔ ہر چیز قدیم الاصل دیومالائی تمثیلوں یا

ایگو ego یا سپر ایگو superego کے ذریعہ نہیں سمجھائی جا سکتی۔ ممکن ہے کہ ادب کی مسلسل لطف انگیزی کے بارے میں یونگ کا نظریہ عمومی طور پر درست ہو، لیکن اس پر پوری ادبی تنقید کی اساس رکھنا درست نہ ہوگا۔ شیکسپیئر اساطیری تنقید کی گرفت میں آ بھی جائے تو ابسن Ibsen کو لانا مشکل ہوگا۔ شکیل الرحمٰن نے اپنے نظریے کی وکالت بڑے جوش و خلوص سے کی ہے، لیکن سوال کے دوسرے پہلوؤں پر بھی غور کرنا ضروری تھا۔

ان دو کمزوریوں کے باوجود یہ کتاب اردو تنقید میں ایک اہم کارنامہ ہے۔ تنقید کے کسی اصول کو لے کر اس کی وسعتوں اور گوشوں کو اس طرح کھنگالنا اور ایک خود کفیل self sufficient نظریہ مرتب کرنا ایک ایسی کوشش ہے، ناکامی جس کا مقدر ہے، لیکن ایسی ایک عظیم الشان ناکامی معمولی درجہ کی ہزار کامیابیوں سے بہتر ہے۔ کم سے کم کسی نے تو تنقید کو اقتصادی اصول نہ سمجھ کر ایک ادبی اور داخلی حقیقت سمجھا اور جامد مولویانہ یا سیاسیانہ نظریات کے خلاف بھرپور جنگ کی۔ کم سے کم کسی نے تو ادب کو انقلاب کا دستور العمل نہ سمجھ کر ایک مسلسل متلاطم اور مستقل باطنی وجود رکھنے والا وہ شجر سایہ دار سمجھا جس کی جڑیں قبل التاریخ کے بھی دھندلکوں سے پرے تک پھیلی ہوئی ہیں۔

شب خون ۱۹   معصوم پبلی کیشنز۔ جواہر نگر۔ سری نگر۔ کشمیر

بارہ روپئے، پچاس پیسے

یہ باتیں ہماریاں

شکیل الرحمٰن

جب میں نے "یہ باتیں ہماریاں" کا ذکر سنا تو مجھے ایک عجیب طرح کی بے زاری اور اکتاہٹ کا احساس ہوا۔ ذاتی زندگی میں، میں ایک بہت صاف گو اور غیر رازدارانہ unsecretive ——— ذہن کا آدمی ہوں اور اپنے دوستوں سے اپنے نجی مسائل پر گفتگو کرنے میں کوئی شرم نہیں محسوس کرتا۔ لیکن بیوی یا معشوقہ کے نام یا اس کی طرف سے لکھے ہوئے خطوط کو شایع کرنا اور اپنے گھر کی چوتھی دیوار گرا کر ہر ایرے غیرے کو دعوت نظارہ دینا کسی نہ کسی وجہ سے مجھے ادیب کے وقار کے منافی معلوم ہوتا ہے۔ صفیہ کے خطوط پڑھ کر میری بھی آنکھیں بھیگی ہیں، لیکن پھر بھی (یا شاید آنکھیں بھیگنے کی وجہ سے اور زیادہ) مجھے یہ احساس رہا کہ ایسے خط کیوں چھاپے گئے؟ کسی کی کرب و کیف میں ڈوبی ہوئی روح کو بے نقاب کرنا مجھے بدترین فحش نگاری معلوم ہوتا ہے۔ اگر دونوں میں سے کسی کی شخصیت تاریخی اہمیت رکھتی ہو اور ان خطوں کی اشاعت شخصیت کو سمجھنے میں کچھ واقعی مدد دے سکتی ہو تو ٹھیک بھی ہے، ورنہ محض چٹ پٹے اور لطف یا خود ترحمی یا اشتہار کی خاطر ایسے خطوط چھپوانا مجھے گوارا نہیں۔ "یہ باتیں ہماریاں" کے بارے میں بھی میرا یہی خیال تھا لیکن جب مجھے یہ کتاب پڑھنے کو ملی تو میں اپنے سے سخت شرمندہ ہوا کیوں کہ یہ کتاب تو بالکل ہی اور طرح کی تھی۔ "یہ باتیں ہماریاں" ڈاکٹر شکیل الرحمٰن کے ان خطوط کے اقتباسات پر مشتمل ہے جو انھوں نے اپنی بیوی کو لکھے۔ لیکن ان خطوط میں روایتی "تم بہت یاد آتی ہو۔ خدا کے لئے اپنا خیال رکھنا، میں بہت جلد لوٹ آؤں گا۔" وغیرہ کی جگہ اردو کے شعری ادب پر بڑی دلچسپ اور کارآمد بحثیں ہیں۔ یہ خط دراصل اپنی اردو نہ جاننے والی بیوی کو تعلیم دینے کے

پروگرام کا ایک حصہ تھے، اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کا مطالعہ اردو ادب کے طالب علم اور معلم دونوں کے لئے بہت کار آمد ہوگا۔ سب سے پہلی چیز جو مجھے متوجہ کرتی ہے وہ اسلوب کی بے تکلفی اور سلجھاوا ہے۔ وہ ٹھہرے ہوئے الجھاوے اور غیر ضروری حد تک خشک لیاقت کا اظہار جو "ادبی قدریں اور نفسیات" میں جگہ جگہ نظر آتا ہے، یہاں مفقود ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ شکیل الرحمن نے ان خطوں میں میر، غالب و اقبال ہی کا ذکر نہیں کیا ہے، بلکہ میراجی، اختر الایمان، محمد علوی، شاد امرت سری، خلیل الرحمن اعظمی، وحید اختر، شاذ تمکنت، ناصر کاظمی، شہرت بخاری، جعفر طاہر، خورشید الاسلام، فضیل جعفری، سیف زلفی، عادل منصوری، مصحف اقبال توصیفی، شفیق فاطمہ شعریٰ، مجید امجد، مختار صدیقی اور نہ جانے کتنے ہی دوسرے ان ادیبوں اور شاعروں کا ذکر کیا ہے جو موجودہ ادبی منظر سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان ناموں میں "جدیدیت" کی قدر مشترک نہیں ہے۔ لیکن ان مختلف الخیال اور متنوع الفکر شعراء کو ایک ساتھ پڑھتے رہنا اور ان سے کسب لطف و فیض کرنا عام طور پر استادوں کا شیوہ نہیں رہا ہے۔ شکیل الرحمن کا انداز تنقید تجزیاتی اور ہمدردانہ ہے۔ جدید ادب کے مسائل اور اجزائے ترکیبی پر ان کی نگاہ مستحکم اور گہری ہے۔ انھیں اشعار اور نظمیں بہت یاد ہیں جنھیں وہ بے تکلف نقل کرتے چلے جاتے ہیں۔

افسوس ہے کہ دونوں کتابوں کی کتابت اور طباعت بہت اچھی نہیں ہے۔ امید ہے آئندہ ایڈیشن میں اس کا خیال رکھا جائے گا۔ کتابیں بہرحال پڑھنے کے لائق ہیں۔

شب خون ۱۹

الماس بک ڈپو۔ ۵۰ زبیدہ ولا حسین گنج۔ لکھنؤ

تین روپئے پچاس پیسے

ل یہ باتیں ہماریاں اور ادبی قدریں اور نفسیات

آگہی و بے باکی

باقر مہدی

باقر مہدی کا نام اور شخصیت اب زیادہ محتاج تعارف نہیں۔ پچھلے چند برسوں میں ان کے قلم سے کئی اہم تنقیدی مضامین نکلے جن کو نئے پرانے دونوں حلقوں میں خاص توجہ اور غور سے پڑھا گیا۔ یہ کتاب ان کے منتخب مضامین کا مجموعہ ہے جسے ان کے ادبی نظریات کا منشور کہا جائے تو غلط نہ ہوگا، خاص کر اس وجہ سے کہ کتاب کے شروع میں ان کے مخصوص لب و لہجہ میں ایک مختصر پیش لفظ بھی ہے جو قاری کو ذہنی حیثیت سے کتاب کے مطالعہ کے لئے تیار کرتا ہے۔ ایک طرح سے اس پیش لفظ کو قاری کی رسم قبولیت initiation ceremony کہا جا سکتا ہے لیکن باقر مہدی کی مشکلیں بھی یہیں سے شروع ہوتی ہیں۔ کیوں کہ ان چند جملوں میں ان کے ذہن کے الجھاوے اور مغالطے بھی عیاں ہو جاتے ہیں۔

وہ کہتے ہیں" میں آج کے دور میں تنقید کو تخلیق سے کم اہم نہیں سمجھتا۔۔۔ تنقیدی بصیرت اور تخلیقی کرب ایک دوسرے میں گتھے ہوئے ہیں" سوال یہ ہے کہ "آج کے دور" کی تخصیص کیوں؟ ہر دور میں تنقید تخلیق کی پیش رو اور ساتھ ہی ساتھ تخلیق کی پروردہ رہی ہے۔ ہر دور کی تنقیدی بصیرت اس کے مجموعی لاشعور میں پنہاں اور جاری و ساری رہی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو سمجھنے اور سمجھانے، رد و قبول، تعین و تقدیر کے مراحل کیوں کر طے ہوتے؟ لیکن اس سے بڑا سوال یہ ہے کہ کیا واقعی تنقیدی بصیرت اور تخلیقی کرب دونوں کا سرچشمہ ایک ہے اور دونوں ایک دوسرے سے اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا؟ اور اگر ایسا ہے بھی تو کیا تنقید کی اہمیت صرف اس وجہ سے ہے کہ وہ اسی سرزمین میں پھلتی

پھولتی ہے جو تخلیق کو راہ دیتی ہے یا تنقید کو تخلیق کا درجہ دینے کی کوشش اردو ادیبوں اور نقادوں کے احساس کم تری کی آئینہ دار ہے، اور اس تنگ نظر رعونت کا ردعمل ہے (جس کا ذکر باقر مہدی نے بھی کیا ہے) جس نے جوش سے نقاد کے خلاف نظم کہلوائی اور جذبی کو نقاد کے وجود سے انکار کرنے کی تلقین کی۔ تنقید کا درجہ متعین کرنا اور چیز ہے اور اسے مانگے ہوئے کپڑے پہنانا اور چیز۔ نقاد کو چاہیے کہ تخلیقی عمل سے اس درجہ مرعوب نہ ہو کہ خود اپنی بصیرتوں اور توضیحی قوتوں کو بھی تخلیق کا نام دے دے۔ آگے چل کر باقر مہدی سرکش رجحانات اور شخصیتوں کو ابھارنے کی تلقین کرتے ہیں تاکہ ان مشہور ناقدوں، ادیبوں اور شاعروں کی جاہ و حشمت کا طلسم توڑا جا سکے جو اسٹیبلشمنٹ کے معزز افراد بن چکے ہیں۔ بت شکنی کا یہ جوش تھوڑا سا بے راہ رو سہی لیکن لائق تحسین ہے، مگر مشکل یہ ہے کہ یہ جوش باقر مہدی کے اس دعوے سے بے میل معلوم ہوتا ہے کہ ان مضامین میں مسائل اور فن کاروں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ طلسم ہوش ربا کا شیرازہ پارہ پارہ کرنے کی یہ کوشش اس وقت اور بھی بے معنی معلوم ہوتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ کتاب میں اختر الایمان، بیدی، فیض، منٹو اور عبدالعزیز خالد پر مفصل اور زیادہ تر تحسینی مضامین موجود ہیں۔ بہرحال قول و عمل کا یہ تضاد ادب اور تنقید میں نیا نہیں، یا شاید باقر مہدی محولہ بالا ادیبوں کو اسٹیبلشمنٹ کے معزز اراکین کا درجہ نہیں دیتے۔ دراصل کسی ادیب کی صرف اس وجہ سے خبر لینا کہ وہ نظام مستقل کا حصہ بن گیا ہے، اکثر ایسی ہی غلطیوں کا پیش خیمہ بن جاتا ہے۔

موضوع کے اعتبار سے کتاب دو حصوں میں منقسم ہے: نظریاتی تنقید اور مختلف ادیبوں اور شاعروں کے سرمائے کا تنقیدی جائزہ۔ پہلا حصہ ظاہر ہے کہ زیادہ اہم اور توجہ کے لائق ہے کیوں کہ قاری ان مضامین میں اپنی ذہنی تعلیم کا سامان ڈھونڈھ سکتا ہے اور باقر مہدی کے تصورات اور اصول تنقید کو سمجھ سکتا ہے۔ سب سے پہلا مضمون "ترقی پسند شاعری کے مسائل" ترقی پسند ادب کی بنیادی خامیوں کی طرف اشارہ کرتا ہے اور اپنے وسیع

کینوس میں بہت سے دوسرے مسائل پر اشارے اور نکات بھی سمیٹے ہوئے ہے۔ باقر مہدی کا یہ خیال کہ سماجی شعور ہر زمانے کے ادب اور ادیب میں پوشیدہ تھا اور اگر آج سماجی شعور کا مطالبہ ادیبوں سے کیا جائے تو یہ کوئی نیا مسئلہ نہیں ہے، بالکل درست ہے۔ ان کا یہ خیال بھی ایک حد تک صحیح ہے کہ سماجی شعور کے بغیر اچھا ادب نہیں پیدا ہو سکتا۔ ترقی پسندوں سے ان کا اختلاف اس بات پر ہے کہ وہ مسائل کو کسی خاص فارمولا کے تحت نظم کرنے" کے قائل تھے۔ اسی وجہ سے ترقی پسند انداز فکر و نظر میکانکی اور جامد ہو کر رہ گیا۔ کمیونسٹ پارٹی کی پالیسی کو ترقی پسند شاعری کا صحیح نقطۂ نظر سمجھ لینا بہت بڑی غلطی تھی۔ اس بات کو باقر مہدی نے بڑی وضاحت سے کہا ہے۔ ترقی پسند شاعری کے قاری اور سامع کے بارے میں انھوں نے کچھ بنیادی اور اہم اشارے کئے ہیں۔ ان کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ شاعر کا سامع اور قاری وہی شخص ہوتا ہے جسے ادبی تحریکوں، نئے فلسفے اور مادی ترقیوں کے ساتھ نئے نغمے سے دل چسپی ہو۔

اس طرح کی بہت سی بنیادی اور کار آمد باتیں اس مضمون میں ملتی ہیں لیکن مضمون کا تنقیدی عمل پوری طرح سامنے نہیں آتا کیوں کہ ترقی پسند تحریک کی جامد اور میکانکی شاعری کو انھوں نے پوری طرح وضاحت کی گرفت میں نہیں لیا۔ وہ یہ تو کہہ دیتے ہیں کہ جب شاعر کسی اصول یا نظریہ کا حلقہ بگوش ہو جاتا ہے تو اس کی تخلیقی صلاحیتوں کو گھن لگ جاتا ہے۔ لیکن جب وہ ان چیزوں کا ذکر کرتے ہیں جن کا ترقی پسندوں کی نظریات زدہ شاعری میں فقدان تھا تو ان کے کیسہ فکر سے "حسن، موسیقی، نغمگی، تازگی، متوازن فرزانگی، شیریں دیوانگی، سرشاری، جمالیاتی پہلو اور موسیقی کا حسین امتزاج، موسیقی، روانی اور شگفتگی" وغیرہ تقریباً بے معنی یا کم سے کم غیر تنقیدی، مبہم اور غیر تجزیری الفاظ کے علاوہ کچھ نہیں نکلتا۔

یہ کمزوری ان کے عملی تنقیدی مضامین میں اور بھی کھل کر سامنے آتی ہے۔ یگانہ کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ "وہ اپنے کلام میں مزاح کی چاشنی، طنز کی نشتریت، لب و لہجہ

کا وقار، مضامین کی بلندی اور زبان و بیان کی قدرت کا اظہار کرتے ہیں (۸۹۶) اختر الایمان کے بارے میں ان کا فیصلہ یہ ہے "وہ جس خوبی سے انسانی ذہن کی کش مکش، ماضی، حال و مستقبل کے سلسلے حسن کی جاودانی کیفیت، عشق کی شوریدہ سری، اور سب سے بڑھ کر انسان کی بنیادی اچھائی فن کارانہ انداز میں پیش کرتے ہیں وہ ان کے دوسرے ہم عصر شاعروں کے یہاں کم نظر آتی ہے" (ص ۱۲۱۳)۔ بیدی پر ان کے خیالات کا نمونہ یہ ہے: "یہ کہانی — ڈرامائی فضا، اچھے مکالمے اور موت و زیست میں گھرے ہوئے دو کرداروں کی کش مکش میں وہ چمک دمک بھر دیتی ہے کہ جس کا تاثر دیرپا ہے" (ص ۱۸۵ - ۱۸۶)۔ اس قسم کی محاورہ زدہ تعمیموں اور گرد پوش پر چھپنے والی اشتہاری آرا سے باقر مہدی کی تنقید بھری پڑی ہے۔ اپنی تمام جدت پسندی اور خود سری کے باوجود باقر مہدی کے تنقیدی طریقے روایتی لیکن ملہم تحسین inspired appreciation کی تکنیک سے آگے نہیں جاتے۔ وہ کسی اصول تنقید سے زیادہ تاثرات نگاری کے زیادہ قائل معلوم ہوتے ہیں۔ مگر یہ الزام اکیلے ان کے اوپر نہیں عائد ہوتا۔ اردو کی بیش تر تنقید اسی طرح کی عمومی تاثرات نگاری تک محدود ہے اور خود باقر مہدی نے اپنے بہت اچھے مضمون "نقاد کا نیا ادبی رول" میں اس حقیقت کی طرف واضح اور تند انداز میں اشارے کیے ہیں۔

ان خامیوں کے باوجود کتاب کے مسائلی مضامین کا مطالعہ غور و فکر کی نئی نئی راہیں کھولتا ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ شوریدہ سری کے دعوے کے باوجود باقر مہدی کا انداز تحریر بہت متوازن، ان کی نظر زیادہ تر غیر جانب دار اور ان کا مطالعہ بہت وسیع ہے۔ وہ ترقی پسند تحریک کے کارناموں پر خاک ڈالنے کے قائل نہیں ہیں اور نئی نسل والوں کے اندھے چمپین بھی نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا مضمون "نئے نکات" بہت اہم اور تفصیلی مطالعہ کا مستحق ہے۔ ادھر کچھ دنوں سے نئے پرانے کی بحث نے کچھ زیادہ شدت اور وسعت اختیار کر لی ہے، اس وسعت اور شدت کے پس منظر میں یہ مضمون سوچے سمجھے ہوئے انداز فکر کا بہت اچھا نمونہ ہے۔

"آگہی و بے باکی" کی کتابت و طباعت بہتر ہو سکتی تھی۔ مجھے امید ہے کہ دوسرے ایڈیشن میں اس کا خیال رکھا جائے گا۔

شب خون ۱۱۰ گوشۂ ادب۔ ۲۱ ارکیڈیا بلڈنگ، بمبئی ۵
پانچ روپے پچاس پیسے

تنقید و تخلیق

اسلوب احمد انصاری

اسلوب احمد انصاری علی گڑھ یونی ورسٹی میں انگریزی ادب کے مستند استاد مانے جاتے ہیں۔ کچھ دن ہوئے انگریزی شاعر ولیم بلیک پر ان کی ایک معرکہ آرا کتاب انگریزی میں شائع ہوئی ہے۔ اس کتاب کا معیار دیکھتے ہوئے "تنقید و تخلیق" سے جو امیدیں وابستہ کی جاسکتی تھیں، خاطر خواہ پوری نہیں ہوتیں، کیوں کہ کتاب کی سطح اعلیٰ درجہ کی معلمانہ تنقید سے اونچی نہیں جاتی۔

اسلوب صاحب کا مطالعہ بہت وسیع ہے۔ اس طویل کتاب کے صفحے صفحے پر ان کی علمیت اور غور و فکر کی مثالیں بکھری ہوئی ہیں لیکن ایک بات حیرت انگیز حد تک واضح ہے کہ ان کا مطالعہ اپنی وسعت کے باوجود جدید ادب کی سرحدوں کو نہیں چھوتا۔ یہ صحیح ہے کہ مجموعہ میں فراق، مجاز اور بیدی پر بھی مضامین ہیں لیکن مشرق و مغرب کی جن کتابوں کے حوالے ان کے مضامین میں ملتے ہیں وہ زیادہ تر آج سے پچیس تیس برس پہلے کی ہیں، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے نئے ادب کو قابل اعتنا نہیں سمجھا۔ فلسفۂ ادب سے متعلق جو مضامین ہیں ان میں خاص طور پر یہ توقع ہو سکتی تھی کہ وہ جدید مکاتب فکر سے اردو ادب کو روشناس کرائیں گے، لیکن انھوں نے سوائے Valery ویلیری کے اور حوالوں کے بر سبیل تذکرہ چند Cleanth Brooks، پر کچھ جملوں کے علاوہ اور کوئی بات نہیں کہی۔ نتیجہ یہ ہے کہ یہ مضامین ابھی سے پرانے dated معلوم ہوتے ہیں۔ پہلے مضمون "ادب کی قدریں" میں انھوں نے ٹالسٹائے کے نظریہ کو سب سے زیادہ زیادہ دلچسپ بتایا ہے اور اس کے بعد دوسرا نظریہ شرد شیوسکی کا بیان کیا ہے۔ یہ باتیں جس طرح کہی گئی ہیں اس سے یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ اسلوب صاحب کے خیال میں اور کوئی نظریہ

قابل ذکر نہیں۔ حالاں کہ ظاہر ہے کہ ان کا یہ خیال حقیقت سے بہت دور ہے۔ ٹالسٹائے ——
Tolstoy کے بیش تر خیالات ماخوذ اور سطحی تھے۔ اس نے ادب پر اخلاقیات کا جو بے ہنگم بوجھ رکھنے کی کوشش کی تھی وہی اس نے نظریات کو مجہول اور ادعائی ثابت کرنے کے لئے کافی ہے۔ روسی واقعیت کا جو نظریہ انھوں نے پیش کیا ہے وہ سراسر نو افلاطونی ہے اور اس کی بھی فلسفۂ ادب میں کوئی خاص اہمیت نہیں۔ کم زور اور غیر مصدقہ نظریات کو اس طرح اہم بنا کر یا سمجھ کر پیش کرنے سے اردو زبان و ادب کا عام قاری آسانی سے گم راہ ہو سکتا ہے۔ اسی مضمون میں آگے چل کر بلیک کے تصورات کا تذکرہ ہے۔ بلیک کا مکتب فکر ٹالسٹائے اور اس کی قبیل کے بر خود غلط مفکروں سے بالکل مختلف ہے۔ درحقیقت بلیک کے ہی نظریات پر جدید ادب کی عمارت بعد میں کھڑی کی گئی۔ اسلوب صاحب بلیک کا ذکر بھی اتنی ہی خوش عقیدگی سے کرتے ہیں جتنی خوش عقیدگی سے انھوں نے ٹالسٹائے وغیرہ کا ذکر کیا تھا۔ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ ان کے خیال میں صحیح یا احسن نظریہ کون سا ہے اور کیوں؟

ان مضامین میں فکر و فہم کے اکثر الجھاوے اس وجہ سے نظر آتے ہیں کہ شاید یہ مضامین الگ الگ وقتوں میں لکھے گئے تھے اور درمیان کار مضمون نگار کے نظریات مائل بہ تغیر رہے۔ مثلاً "ادب کی قدریں" میں ٹالسٹائے کے نظریہ ابلاغ کو خاصی اہمیت دی گئی ہے جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ غالباً اسلوب صاحب مکمل ابلاغ کے قائل ہیں۔ لیکن دوسرے مضمون "تنقید و تخلیق" میں والیری کے اس قول کا حوالہ ملتا ہے (ص۹۴) کہ "نقاد کی انتہائی کوشش کے باوجود بھی اس کی رسائی صرف فن کار کے مفاہیم کے حاشیوں تک ہی رہتی ہے اور وہ ان کے مرکز کے مکمل ادراک سے قاصر رہتا ہے۔" یہ جدیدیت پسندوں اور تمثیلیت پرستوں کا نظریہ ہے جس کے مطابق نظم شعور و ادراک کا ایک مختلف ڈھنگ ہے، اور اسے لفظی و لغوی معانی کے معیار سے جانچنا غلط ہے۔ کہاں یہ نظریہ اور کہاں اسلوب صاحب کا یہ خیال کہ مکمل ابلاغ ممکن ہے! اور آگے بڑھئے تو (ص۶۵) اسلوب صاحب نہ صرف مکمل ابلاغ بلکہ ادب کی اس عمومیت commonalty کے قائل نظر آتے ہیں جو آرستانی قومی

ادب پیدا کرنے والوں اور بعد میں ترقی پسندوں کا جزو ایمان تھی۔ وہ کہتے ہیں: "ایک لازمی شرط کا پورا کیا جانا ضروری ہے اور وہ یہ کہ ادبی اور فنی کارنامے کا مواد ایسے اجزا سے مرکب ہو جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کی دلچسپی اور فہم کے مطابق ہوں۔ بڑے ادب کے لئے یہ شرط اور بھی ناگزیر ہے۔" پھر کہتے ہیں "فن کار ۔۔۔ اپنی دلچسپیوں اور مواد کو جس قدر متنوع اور عام زندگی سے ہم آہنگ کر سکے گا اسی قدر اس کا دائرۂ اثر بڑھ جائے گا۔" ان جملوں میں کہیں انگریزی رومانیت جھلکتی ہے تو کہیں ہندوستانی ترقی پسندی۔ بات کچھ بنتی نظر نہیں آتی۔

ایسا ہی ایک الجھاؤ ہمیں "شعری صداقت" میں ملتا ہے۔ صفحہ پر وہ Cleanth Brooks کے اسی نظریہ کی موافقت کرتے نظر آتے ہیں جس کی مخالفت انھوں نے مقالہ "ادب کی قدریں" میں کی تھی۔ کلینتھ بروکس کا نظریہ مثلیت پرستانہ تنقید کی ایک شاخ ہے۔ اس کا کہنا ہے (خود اسلوب صاحب کی زبان میں) "نظم ایک لسانیاتی صنعت گری ہے، جس کا مقصد الفاظ کی وساطت سے رمزیاتی انداز میں ایک ایسی کائنات کا انکشاف کرنا ہے جو خود کفالتی ہے۔" ہیئت پرستی کا یہ نظریہ اسلوب صاحب کے ان تمام خیالات کی نفی کرتا ہے جن کی رو سے ادب زیادہ سے زیادہ لوگوں کی فہم کے مطابق ہونا چاہیے اور عام زندگی سے ہم آہنگ ہونا چاہیے۔ کیوں کہ اگر نظم لسانیاتی صنعت گری ہے اور ایک ایسی کائنات کا انکشاف کرتی ہے جو خود کفالتی ہے تو اسے عام لوگوں کی فہم و تحسین کی چنداں ضرورت نہیں۔ اس کے علاوہ بروکس کا نظریہ بھی پوری وضاحت سے نہیں بیان کیا گیا ہے۔ بروکس کے نظریہ (اور یہ کوئی بروکس ہی کا اپنا نہیں) کے مطابق نظم خود ایک آزاد وجود ہے۔ یہ تصور تو اسلوب صاحب کے خیالات کے لئے اور بھی مہلک ثابت ہوگا۔

"المیہ کیا ہے" میں (صفحہ) اسلوب صاحب کہتے ہیں کہ ورجینا ولف Virginia Woolf ـــــ وغیرہ کے عملی اقدامات کے باوجود کوئی شخص پلاٹ اور موضوع یا وسیع مفہوم میں عمل کے تقدم سے انکار نہیں کر سکتا۔" آج جب کہ بہت سے لوگ عمل کے تقدم سے انکار کیا معنی سرے سے عمل ہی سے انکار کرنے پر آمادہ ہیں (مثلاً روب گریئے Robbe Grillet) اور ایک حد تک

مشل بتر Michel Botor تو یہ بات کچھ جنچتی نہیں۔ اسی مضمون میں ہیگل ارسطو اور نطشے تینوں کے تصورات کی مختصر توضیح اور ایک حد تک تحسین approval بھی کی گئی ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ ان تینوں میں سے کسی کا بھی نظریہ (المیہ کے بارے میں) قابل قبول نہیں، اور نہ کبھی ان پر پوری طرح عمل کیا گیا۔ ایک جدید نقاد جارج اسٹینر[1] Steiner المیہ کو یونانی فلسفہ اور فکر و ادب کی ایک دین بتاتا ہے۔ اس کا خیال یہ ہے کہ المیہ کی قوت "ذاتی کرب" اور ہیروئیت heroism میں ہے۔ اس کی رائے میں جہاں "تلافی مافات" ہے وہاں انصاف تو ہے، لیکن المیہ نہیں۔ ضرورت اندھی ہوتی ہے اور ضرورت اور انسان کے ٹکراؤ میں ضرورت کی فتح ہوتی ہے۔ اس خیال میں بڑی حد تک صداقت ہے، کیوں کہ یہ نظریہ تمام عالمی المیہ سے مستنبط کیا جا سکتا ہے۔ المیہ کی تنقید اور چھان بین اگرچہ ہمیشہ ارسطو کی مرہون منت رہی ہے، اور رہے گی، لیکن صرف ارسطو (یا ہیگل اور نطشہ وغیرہ جیسے غیر ذمہ دار فلسفیوں) کو اپنی تنقید کا مشعل راہ بنانا اور خود المیہ کی اصل مثالوں سے چشم پوشی کرنا میرے خیال میں مناسب نہیں۔

اس سے پہلے کہ میں اس کتاب کی چند نہایت اہم خوبیوں کی طرف اشارہ کروں، ایک بات اور کہنا چاہوں گا۔ تقریباً ساری کتاب مغربی ادب کے حوالوں سے بھری پڑی ہے۔ اسلوب احمد صاحب انگریزی ادب کے طالب علموں سے (اور شاید اردو ادب کے چند گنے چنے طالب علموں سے) تو یہ توقع رکھ سکتے ہیں کہ وہ ان واقعات اور کرداروں اور مصنفوں سے واقف ہوں گے، لیکن ہر شخص سے یہ توقع نہیں رکھی جا سکتی۔ اکثر جگہ مصنفوں (مثلاً نثر نگاروں) کے حوالے اور اقتباسات ہیں جن کی کوئی تشریح نہیں کی گئی ہے۔ سوئفٹ Swift یا ٹامس براؤن Thomas Browne کی نثر کا ایک ٹکڑا نقل کر دینے سے اردو والے کو (اور زیادہ تر انگریزی والے کو بھی) نثر کے آہنگ کے بارے میں کیا معلومات بہم پہنچیں گی؟ جگہ جگہ یونانی، فرانسیسی اور انگریزی ڈراموں اور ناولوں کے کرداروں کے حوالے ہیں جو اردو کے قاری کے لئے بے معنی

---

[1] المیہ کی موت — مصنف جارج اسٹینر ۱۹۶۱

ثابت ہوں گے۔

بہت سے انگریزی الفاظ و اصطلاحات کے ترجموں سے بھی مجھے اختلاف ہے لیکن میں اس باب میں اپنی رائے کو آخری نہیں سمجھتا۔ چند مثالیں محض اس لیے لکھتا ہوں کہ ان پر غور و فکر ہو سکے۔

انگریزی	اسلوب صاحب	میرا ترجمہ
uuderstatement	تقلیل الفاظ	تحت البیان
inspiration	فیضان	الہام
credibilit	وثوق	اعتباریت
irony	طنز، عکس ترتیب	ہجو ملیح
attitude	انداز نظر	رویہ
siructure	سانچا	ڈھانچا

کتاب میں بعض مضامین قابل قدر ہیں اور ہر حیثیت سے اچھی تنقید اور اعلیٰ ادبی فراست کا نمونہ کہے جا سکتے ہیں۔ مثلاً بیدی پر اسلوب صاحب سے اچھا مضمون شاید ہی لکھا سکے۔ بیدی اور اشک کے تقابلی مطالعہ میں جو باتیں انھوں نے کہی ہیں وہ بہت گہری اور میری نظر میں بہت پکی ہیں۔ اسی طرح فراق پر بھی ان کا مضمون بہت سنجیدہ اور زیادہ تر متوازن ہے۔ مجاز پر مضمون لکھتے وقت انھوں نے علی گڑھ کی عام عصبیت اور جانب داری کا شکار نہ ہو کر اپنی نقادانہ ایمان داری کا ثبوت دیا ہے۔ مجاز جیسے خام اور سطحی شعرا کی ہم نے بہت قدر افزائی کی ہے، ضرورت ہے کہ اسلوب صاحب جیسے آزاد خیال نقاد اس طلسم سامری کو توڑنے میں ہمارا ہاتھ بٹائیں۔ حسرت موہانی اور ابوالکلام آزاد پر انھوں نے جو فیصلے دئے ہیں وہ زیادہ تر درست ہیں۔ اگرچہ حسرت کی کام و دہن والی شاعری کے افسوں سے وہ بچ نہیں سکے ہیں۔

"تنقید و تخلیق" کی سب سے بڑی خوبی نقاد کی سنجیدگی، متانت اور عام طور پر میانہ روی ہے۔ یہاں ترقی پسند نقادوں کی رعونت اور ادعائیت ہے اور نہ جدید نقادوں کی جھنجھلاہٹ اور احساس کم تری۔

افسوس ہے کہ ادارۂ انیس اردو کی پچھلی اشاعتوں نے کتابت اور طباعت کا جو معیار قائم کیا تھا وہ "تنقید و تخلیق" کے سلسلے میں برقرار نہیں رکھا گیا۔ کتاب افسوس ناک حد تک خراب لکھی اور چھپی ہوئی ہے۔ "تنقید و تخلیق" عنوان کا مضمون (جو کتاب کا نام بھی ہے) فہرست سے غائب ہے۔ کتابت کا عام معیار یہ ہے کہ معلوم ہوتا ہے شاید ادارہ کے اراکین نے کتابت خود ہی کر ڈالی ہے تاکہ کاتب کے پیسے بچ جائیں۔ اسلوب صاحب جیسے اہم لکھنے والے اس سے بہتر سلوک کے مستحق تھے۔

شب خون ۹ | ادارہ انیس اردو۔ ۴۴، چوک۔ الہ آباد ۳

چار روپے نوے پیسے

زاویۂ نگاہ

خلیل الرحمٰن اعظمی

میں کلیم الدین احمد کی طرح سینہ سپر ہو کر اردو میں تنقید کے وجود کو اقلیدس کا خیالی نقطہ تو نہیں کہہ سکتا، لیکن ضرور کہوں گا کہ جس طرح ہماری نثر ہماری شاعری کے مقابلے میں پس ماندہ اور کم تر درجہ کی ہے، اسی طرح ہمارا تنقیدی ادب ہمارے تخلیقی ادب سے پست قامت اور فرومایہ ہے۔ میں نے اکثر اس مسئلہ پر غور کیا ہے اور سوچتا رہا ہوں کہ تنقید کی کم مائگی کی وجہ کیا ہے؟ اگر یہ کہا جائے کہ ہماری تنقید اس وجہ سے پچھڑ گئی کہ ہمارے یہاں تنقید، تحسین کے ہم معنی رہی ہے تو یہ مشکل اٹھتی ہے کہ مغرب میں بھی ڈرائڈن Dryden کے عہد تک تنقید کا مقصد فن پارے کی خوبیاں بیان کرنا تھا۔ خوبیاں بیان کرنے کی منزل تنقید کے ارتقا کے اولین مدارج میں سے ایک ہے، لہٰذا اگر اردو میں تنقیدی شعور کی بیداری تحسین آمیز تذکرہ نویسی سے شروع ہوئی تو چنداں حیرت کی بات نہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ ہمارے یہاں عالی دماغ ادیب نہیں پیدا ہوئے تو بات اور بھی نہیں بنتی۔ کیوں کہ سرسید نے اعلیٰ ذہن و فکر رسا رکھنے والے نثر نگاروں کا جو سلسلہ شروع کیا اور ایک حد تک پیدا کیا وہ آج بھی قائم اور موجود ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ اردو ایسے رفیع المنزلت تخلیقی ادب ہی سے محروم رہی ہے جو کسی شاہ کار تنقیدی کوشش کو جنم دیتا تو بھی یہ سوال اٹھتا ہے کہ بھلی بری تخلیق جیسی بھی ہے، تنقید کم سے کم اس کے حسب حال تو ہوتی ہے، ایسا کیوں نہیں ہے؟

میرا خیال ہے اس سوال کے دو جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ ہمارے نقاد ادب کا غیر معمولی فہم و ادراک رکھنے کے باوجود تنقید کی کوئی ایسی مستند اور دو رس زبان نہ وضع کر

کر سکے جو تنقیدی فکر کو نمایاں اور جانچنے پرکھنے سمجھانے کے عمل کو واضح کر سکے۔ اس ناکامی کی بھی وجہیں ڈھونڈنا ضروری ہیں، لیکن اسی بات کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ ہمارے یہاں کے اکثر نقاد معلم پہلے بنے اور نقاد بعد میں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ایک طرف تو ان کی فکر درس گاہوں کی ڈھلی ڈھلائی راہوں کے پیچ و خم میں سفر کرتے کرتے تھک کر پژمردہ و فرسودہ ہو گئی۔ دوسری طرف انھوں نے خود کو اپنے طالب علموں کے معیار تک لاتے اور ان کی زبان میں گفتگو کرنے پر مجبور پایا۔ یہ مجبوری بہت جلد ان کی فطرت ثانیہ بن گئی۔ ہمارے یہاں یہ خیال عام رہا ہے کہ ادب کے بارے میں اسی کو بولنے کا حق ہے جو اس کی روٹی کھاتا ہو۔ معلم کی اہمیت اور بزرگی مسلم، لیکن معلم اپنے پیشے کی مجبوری کی وجہ سے راہ رو زیادہ آسانی سے بن سکتا ہے، راہ بر مشکل ہی سے بن پاتا ہے۔ ستم بالائے ستم یہ ہوا کہ معلم کی مقتدیانہ حیثیت کو نقاد کی امامانہ حیثیت سے افضل و برتر مانا گیا۔ جو رہی سہی زندگی رہی وہ بھی جاتی رہی۔

میرے اس خیال کا ثبوت خلیل الرحمٰن اعظمی کی کتاب "زاویۂ نگاہ" کے پیش لفظ میں ملتا ہے جہاں رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں: "مجھے امید ہے اعظمی۔۔۔ معلم کی ذمہ داری پر نظر رکھیں گے۔ وہ معلم ہیں اس لئے ان کو معلم کا رول ادا کرنا پڑے گا اور تنقید نگاری معلمی کی بہت بڑی آزمائش ہے"۔ سچے نقاد کے لئے معلمی اتنا ہی آزمائشی کام ہے جتنا مجنوں کے لئے بی۔ اے پاس کرنا۔ اردو کے نقاد میری اس خوش طبعی پر چیں بہ جبیں نہ ہوں۔ میں ان کی عظمت سے انکار نہیں کر رہا ہوں۔ صرف ان کی مشکلوں اور مجبوریوں کی طرف اشارہ کر رہا ہوں۔ بہر حال اگر خلیل الرحمٰن اعظمی صرف معلم بن کر رہ جاتے تو شاید اتنی طویل تمہید لکھنے کی نوبت ہی نہ آتی۔ وہ اکثر و بیش تر آزمائش میں پورے اترتے ہیں اور اپنی تنقیدی فکر کو دانش گاہوں کے ٹھپے سے محفوظ رکھنے میں کامیاب رہے ہیں۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کی تنقید میں ایک بات مجھے فوراً متوجہ کرتی ہے۔ ان کی تحریریں غیر ضروری یا نیم ضروری حوالوں سے پاک ہیں۔ آج کل کے نقادوں میں کچھ ایسے ہیں جو حوالوں

کے بغیر لقمہ نہیں توڑتے۔ ایسا نہیں ہے کہ حوالہ دینا مکروہ یا غلط ہے لیکن اگر حوالہ دیئے بغیر بات مدلل اور مستحکم طریقے سے کہی جا سکے تو محض زیب داستاں کے لئے نام گنوانے سے نہ تو نقاد کے تنقیدی شعور سے آگاہی ہوتی ہے (ہاں حوالے کے لئے مضمون کا انتخاب رسوا کرے تو کرے) اور نہ موضوع سخن ہی کھل کر سامنے آتا ہے۔

"اردو تنقید کے مسائل" اس مجموعہ کا اہم ترین مضمون ہے۔ تنقید کی موجودہ صورت حال کے بارے میں انھوں نے یہ بات بہت صحیح کہی ہے: "پرانے نقادوں کے اپنے حدود تھے اور وہ نئے ادب سے عہدہ برآ نہ ہو سکے۔۔۔ لیکن نئے نقادوں میں بعض اس کام کے اہل تھے۔۔ لیکن ان لوگوں نے اپنے مختصر تنقیدی مضامین میں جدید ادبی و تنقیدی اصطلاحات اور تصورات پر اشاروں کنایوں میں گفتگو کی۔۔۔ نئے ادب کے منفی عناصر غالب آتے گئے اور ان حضرات کی تنقیدیں سمٹتی چلی گئیں۔" مجھے خوف ہے کہ یہ بات جدید تر نقادوں پر کہیں اور زیادہ نہ صادق آئے! خلیل الرحمٰن اعظمی کا یہ مضمون بر محل تنبیہہ کہا جا سکتا ہے۔ بحیثیت مجموعی مضمون کا وسطی حصہ جہاں انھوں نے ہیئتی، نفسیاتی اور مارکسی تنقید سے بحث کی ہے۔ تشنہ اور سرسری معلوم ہوتا ہے ضرورت تھی کہ ان اہم رجحانات کا ذرا اور بھرپور جائزہ لیا جاتا۔

کتاب کے دوسرے مضامین کی حیثیت زیادہ تر درسی یا کتابی ہے۔ تنقید یا ادب کے بارے میں کوئی نظریاتی مضمون نہیں ملتا جس کے ذریعہ خلیل الرحمٰن اعظمی کے تنقیدی مشرب پر اظہار خیال ہو سکتا۔ لیکن میں اختر الایمان اور ناصر کاظمی اور ابن انشا پر مضامین کا ذکر ضرور کرنا چاہوں گا۔ ناصر کاظمی اور ابن انشا پر ان کا مضمون ہمدردانہ لیکن غیر جانب دار ہے۔ انھوں نے ۱۹۵۶ میں لکھے ہوئے اس مضمون میں ان دونوں شعرا کی پر امید اٹھان کے باوجود ناصر کاظمی کے بنیادی ہلکے پن اور ابن انشا کی آسان سادگی پسندی کی طرف اشارہ کیا تھا اور ایک حد تک ان کے مستقبل سے مایوسی ظاہر کی تھی۔ میرا خیال ہے آج اس حقیقت سے انکار مشکل ہوگا کہ ناصر کاظمی اور ابن انشا دونوں کا شعری ارتقا "چاند نگر" اور "برگ نے" تک ہی پہنچ کر رہ گیا لیکن

اس سلسلے میں انھوں نے غالب اور میر کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "غالب جس منزل پر بہت کچھ بھٹکنے اور ٹھوکریں کھانے کے بعد آئے اور انھوں نے جس لب و لہجہ کو اپنایا وہ میر کا عام لب و لہجہ ہے۔" اول تو یہی بات درست نہیں کہ آخری عمر میں غالب نے جس لہجہ کو اپنایا وہ میر سے مشابہ ہے، دوسرے یہ کہ اگر غالب نے صرف سادہ زبان میں ع نیند کیوں رات بھر نہیں آتی کی طرح کے شعر کہے ہوتے تو کیا وہ واقعی غالب ہوتے؟ میرا خیال ہے ایسی صورت میں ان کا درجہ میر سوز کے ہی آس پاس ہوتا۔

"زاویۂ نگاہ" ایک سنجیدہ لب و لہجہ والی باوقار کتاب ہے جو خاصی محنت اور صحت سے لکھی اور چھاپی گئی ہے۔

شب خون ۱۶۷ آدرش پبلشرز۔ بیراگی، گیا

چھ روپئے

مجاز، حیات اور شاعری

منظر سلیم

مجاز اردو کے ان چند خوش نصیب شعرا میں سے ہیں جنھیں اوسط سے کچھ اوپر شعری صلاحیت اور اوسط درجے کے کارنامے کے باوجود اپنی زندگی ہی میں غیر معمولی شہرت و وقعت حاصل ہوئی۔ ایک زمانے میں ان کی اہمیت کا یہ عالم تھا کہ فراق جیسے بد دماغ شاعر (اندھے بہرے ہم عصروں نے میرے بارے میں یہی کہا۔ یہ بھی اپنے جیسے ہیں، اچھا خاصا کہتے ہیں) نے بھی دل کھول کر ان کی تعریف کی اور ان کی ایک غیر معمولی نظم کو اردو ادب میں اضافہ قرار دیا۔ جعفر علی خاں اثر نے انھیں کیٹس Keats سے ملا دیا۔ فیض ایک زمانے پر اثر انداز ہوئے لیکن خود فیض نے مجاز کا اثر قبول کیا۔ مجاز کی موت سے کتنے ہی لوگوں کو مضمون نگار بننے کا موقع ملا لیکن تحسین و آفرین کے اس شور نے خود مجاز کو ناقابل تلافی نقصان پہنچایا۔ ایک طرف تو وہ اپنی شاعری سے مطمئن اور بے پروا ہو گئے اور دوسری طرف خود ان کے محاسن کا کوئی سیر حاصل مطالعہ نہ ہو سکا۔ آسکر وائلڈ کی طرح انھوں نے بھی اپنی فطانت genius اپنی زندگی میں صرف کر دی اور اپنا talent اپنے فن میں۔ ویسے مجاز میں فطانت کے جوہر تھے ہی نہیں ورنہ وہ اپنے تمام لاابالی پن کے باوجود کم سے کم ایک جاوداں نظم تو لکھ ہی جاتے۔ لہٰذا یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ انھوں نے اپنا talent اپنی زندگی کی نذر کیا۔ اور اپنی شاعری کو اتفاقیہ casual اور کم کم تخلیقی لمحوں کے لیے محفوظ رکھا۔ ان کی موت کے بعد ان کی شہرت میں جس تیزی سے اور جتنی زبردست تخفیف ہوئی ہے وہ اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ ان کی شہرت کے پھیلاؤ میں خود ان کی شخصیت کو بڑا دخل تھا۔ وہ نیم افسانوی ہیروؤں کی طرح

رقیق القلب، ذہین، طباع، لاابالی، حسن پرست، آزادہ رو، خود بیں، مادی حقائق و وسائل کی اہمیت کے اعتراف سے بے نیاز، جانِ محفل اور مشاعرہ مار قسم کے شاعر کی حیثیت سے مشہور رہے۔ اور ہمارے نقادوں نے بھی اس رومانی داستانوں کے شہزادے والے کردار کے فرضی تصور کو فروغ دینے میں دانستہ یا نادانستہ اس طرح مدد کی کہ ان کے شعری کارنامے پر کبھی کوئی مفصل بحث نہ ہونے دی۔ منظر سلیم کی یہ کتاب اس لحاظ سے خاصی اہمیت کی مالک ہے کہ اس میں مجاز کی زندگی کا نفسیاتی اور ان کی شاعری کا تنقیدی جائزہ نسبتہً تفصیل کے ساتھ لیا گیا ہے۔

لیکن اس کتاب کی اہمیت محض تاریخی ہی ہو سکتی ہے، تنقیدی نہیں، کیوں کہ منظر سلیم اپنے سیاسی عقائد اور مجاز سے دوستانہ وفاداریوں اور ان کی شہرت سے اس درجہ متاثر معلوم ہوتے ہیں کہ انھوں نے اپنے تنقیدی محاکمہ کی ابتدا اس مفروضہ سے کی ہے کہ مجاز کی نظمیں ہی دراصل قابل اعتنا ہیں، غزلیں نہیں۔ چنانچہ انھوں نے غزلوں پر بہت کم بحث کی ہے، اور اپنے انتخاب سے ایک کے علاوہ تمام غزلوں کو خارج کر دیا ہے۔ ہمیں اس نتیجہ سے بھی زیادہ اختلاف نہ ہوتا، اگر منظر سلیم ان نظموں کو شاعری سمجھ کر اہمیت کا حامل قرار دیتے۔ لیکن انھوں نے نظریہ کی پابندی اور کھوکھلی لفاظی کو شعری حسن کا معیار سمجھتے ہوئے مجاز کی نظموں کو ان اشتہاری نظموں کے معیار سے پرکھا ہے جو ہمیں ریڈیو سیلون کے ذریعہ یا ڈاکومنٹری فلموں میں سنائی جاتی ہیں۔ مثلاً

(۱) ادب اور زندگی کی نئی قدروں کا علم اٹھائے ہوئے یہ باغی شاعر عجب کیف و مستی کے عالم میں حیرت انگیز فنی پختگی کے ساتھ عشق و جنوں کے نغمے چھیڑتے جھومتا گاتا نئی منزلوں کی طرف چلا جا رہا تھا۔ (ص ۱۰۲)

(۲) مجاز کا دوسرا کارنامہ ترقی پسند خیالات اور نظریات کو شاعری میں نبھانے اور کھپانے سے ہے۔۔۔۔ انھوں نے نظریہ کو اپنے خونِ جگر سے رنگینی و رعنائی عطا کی اور اسے زندہ اور متحرک شکل میں شعر کا روپ دیا۔۔۔۔ نظمیں موضوع اور

فن کے نہایت ہی لطیف اور خوب صورت امتزاج کا نمونہ ہیں۔ (۱۳۲ء)

(۳) مجاز کو اشتراکی خیالات سے ذہنی ہم آہنگی اور ترقی پسند ادب کی تحریک سے وابستگی نے غیر عشقیہ شاعری کے لیے جو مواد اور شعور دیا تھا اس سے مجاز نے اپنی عشقیہ شاعری میں بھی بہت فائدہ اٹھایا اور ان کی عشقیہ نظموں کو اس سماجی بصیرت نے ایک نئی شان عطا کر دی۔ (۱۴۱ء۳)

اس قسم کی تحسینی رائے زنی ایک انتہائی غیر تنقیدی مزاج کی آئینہ دار ہے۔ یہ باتیں بلا کسی تبدیلی کے فیض، سردار، مخدوم، کیفی اعظمی، کسی بھی ترقی پسند شاعر کی نیاز مندانہ "تنقید" کرتے ہوئے کہی جا سکتی ہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ مجاز نے ترقی پسند نظریہ کو واقعی کس حد تک اپنی شاعری میں کھپایا، اور ان کا کلام حقیقتاً کتنی فنی پختگی کا حامل ہے اور ان کی عشقیہ نظموں میں سماجی بصیرت سچ مچ کتنی نظر آتی ہے، یہ جملے مجاز کی شاعرانہ انفرادیت کو سمجھنے اور اسے متعین کرنے میں کوئی مدد نہیں دیتے۔ منظر سلیم نے مجاز کی نسبت اپنی ذاتی عقیدت کو راہ میں حائل نہیں ہونے دیا ہے، لیکن صرف اس حد تک کہ انھوں نے مجاز کی تعیینِ قدر میں غلو سے کام نہیں لیا ہے۔ لیکن اگر کتاب کا مطالعہ اس غرض سے کیا جائے کہ اس میں مجاز کی شاعری کا کوئی غیر جانب دارانہ اور آزاد محاکمہ کیا گیا ہوگا تو بڑی مایوسی ہوتی ہے۔ مجاز کے محاسن اور معائب دونوں پر وہی رسمی فارمولا ٹائپ جملے استعمال کیے گئے ہیں جو ادب کی بنیادی قدروں کو نظر انداز کر کے سیاسی عقائد کی تبلیغ یا جذباتی تحسین کو تنقید کا بدل سمجھنے کے نتیجے میں وجود میں آتے ہیں۔

مجاز کی زیادہ تر شاعری ایک ناپختہ اور سستی جذباتیت سے مملو شاعری ہے، جس میں داخلی کرب سے زیادہ بائرنی پوز Byronic pose کی کارفرمائی ملتی ہے۔ ان کی "انقلابی" شاعری میں بارہ پندرہ سال کے ان بچوں کا جوش نظر آتا ہے جو کلاس چھوڑ کر سڑکوں پر جلوس نکالتے اور نعرے لگاتے چلتے ہیں۔ خود منظر سلیم کی انتخاب کردہ ایک نظم ملاحظہ ہو:

اندھیری رات کا مسافر

جوانی کی اندھیری رات ہے ظلمت کا طوفاں ہے
مری راہوں سے نورِ ماہ و انجم تک گریزاں ہے
خدا سویا ہوا ہے اہرمن محشر بداماں ہے
مگر میں اپنی منزل کی طرف بڑھتا ہی جاتا ہوں

پہلے ہی بند میں صرف پہلے مصرعے کا پہلا ٹکڑا (جوانی کی اندھیری رات ہے) اور آخری مصرع بامعنی ہیں۔ بقیہ ڈھائی مصرعے کوئی شعری معنی نہیں رکھتے۔ "اندھیری رات" اور "جوانی" کے اتصال سے ایک خفیف، نیم جاں سا پیکر طلوع ہوتا ہے، لیکن ڈھائی مصرعوں کی بے ہنگم یورش اس کو بھی دھندلا دیتی ہے۔ "اندھیری رات" کے بعد "ظلمت کا طوفاں" عجیب سی بات ہے، پھر دوسرا مصرع بالکل بے کار ہے، اور تیسرا مصرع اگر فرض کر لیجئے کہ ضروری بھی ہے، (ضروری اس وجہ سے نہیں کہ "جوانی کی اندھیری رات" خدا کی بے دست و پائی یا سرد مہری کا کوئی تصور نہیں پیدا کر سکتی، اور اگر کر بھی سکتی ہے تو اس سے نظم کو کچھ فائدہ نہیں پہنچ سکتا کیوں کہ نظم کا بنیادی موضوع کچھ اور ہے) تو "اہرمن محشر بداماں ہے" بالکل بے کار ہے۔ کیوں کہ اہرمن تو باطل کا دیوتا ہوتا ہی ہے، اس کو "محشر بداماں" کہنا ایسا ہی ہے جیسے "ہوڑہ برج کا پل" کہنا اور بہرحال، جب خدا سویا ہوا ہے تو اہرمن جلوہ افروز ہوگا ہی۔ چوتھا مصرع کسی شعری صورت حال کے بجائے ایک نثر زدہ بیان پر مشتمل ہے اوپر کے تین مصرعوں میں کم زور اور ڈھیلا ڈھالا سہی، استعاراتی ڈھانچہ تھا، یہاں وہ بھی غائب ہو گیا۔ اگلا بند ہے:

غمِ حرماں کی یورش ہے مصائب کی گھٹائیں ہیں
جنوں کی فتنہ خیزی حسن کی خونیں ادائیں ہیں
بڑی پر زور آندھی ہے بڑی کافر بلائیں ہیں
مگر میں اپنی منزل کی طرف بڑھتا ہی جاتا ہوں

یہاں بھی وہی قصہ ہے۔ "غم حرماں کی یورش ہے" کے بعد مصائب کی گھٹاؤں کا ذکر غیر ضروری تھا۔ دوسرا مصرع بات کو آگے بڑھاتا ہے۔ لیکن "خونیں ادائیں" یہاں غلط استعمال ہوا ہے۔ "خونیں" بمعنی "خون آلود" ہے نہ کہ قاتل۔ تیسرا مصرع بالکل غیر ضروری ہے، اور لف و نشر مرتب کی ایک پھسپھسی مثال پیش کرتا ہے۔ لیکن سب سے زیادہ اکتانے والی چیز مصرعہ ترجیع کا بھونڈا آہنگ ہے جس کا معنوی پہلو "بڑھتا ہی جاتا ہوں" کے بھونڈے طرز ادا کی وجہ سے مجروح ہو گیا ہے۔ دوسرا بند پہلے بند کی کسی بات کو آگے نہیں بڑھاتا۔ "جوانی کی اندھیری رات" کے پیدا کردہ غیر ضروری لفاظی پر مبنی مصرعوں کا سیلاب بے مدعا بڑھا جا رہا ہے۔ نظم کفایت الفاظی پر مبنی ہوتی ہے، کثرت الفاظ پر نہیں اور اگر تکرار موثر بھی ہوتی ہے تو اس وقت جب وہ نئے پیکروں کو راہ دے۔

فضا میں موت کے تاریک سائے تھرتھراتے ہیں
ہوا کے سرد جھونکے قلب پر خنجر چلاتے ہیں
گزشتہ عشرتوں کے خواب آئینہ دکھاتے ہیں
مگر میں اپنی منزل کی طرف بڑھتا ہی جاتا ہوں

پہلے مصرعہ میں لفظ "فضا" بے معنی ہے۔ موت کے سائے کو "تھرتھرانے" کے لئے فضا کی قید کیا ضروری تھی؟ اور "تاریک سائے" تو بالکل مہمل ہے۔ پھر موت کے سائے کی جگہ "موت کا سایہ" کافی تھا۔ ویسے سایوں کا تھرتھرانا بھی ایک مضحکہ خیز پیکر ہے۔ مصرع دوم و سوم بہر حال غنیمت ہیں، لیکن بالکل سپاٹ۔ اور مصرعہ ترجیع تو ناقابل برداشت ہو جاتا ہے۔

یہی حال پوری نظم کا ہے۔ تقریباً بے معنی اور بے جان مصرعوں کی تکرار اور تکرار کے علاوہ کچھ بھی ہاتھ نہیں آتا۔ الفاظ کے اس قدر غیر محتاط استعمال کے باوجود مجاز کے مداحان ان کی شاعری میں "حیرت انگیز فنی پختگی" دریافت کرتے ہیں! جہاں تک سوال اس ذہن کا ہے جس نے یہ نظم خلق کی ہے تو اس کے بارے میں یہ کہنا کافی ہے کہ "اندھیری رات کا

مسافر" صیغۂ واحد متکلم میں ہے۔ یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ شاعر قبل از بلوغ کے ان خوابوں میں گرفتار ہے جن میں انسان خود کو رستم و اسفندیار کا ہم پلہ دیکھتا ہے، کبھی کسی مصیبت زدہ حسینہ کو غنڈوں سے بچاتا ہوا پاتا ہے، کبھی خود کو گھر والوں (خاص کر ننھے بھائی یا بہن) کی خاطر قربان ہوتا ہوا دیکھتا ہے، اور اس طرح Autoeroticism اور نرگسیت کی نئی نئی لذتوں سے ہم کنار ہوتا ہے۔

نظم کا یہی متکلم خود کو "آوارہ" میں ایک المیہ صورت حال میں مبتلا دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ اپنی محرومیوں کو بڑھا چڑھا کر بیان کرتا ہے، خود کو stylize اور dramatise کرتا ہے، خود ترحمی کی دلدل میں گھٹنوں گھٹنوں پھنس کر ہاتھ پاؤں مارتا اور اس بے چارگی سے لطف اندوز ہوتا ہے اور پھر خود کو دیوکش جیک کے روپ میں دیکھنے اور خوش ہونے کی کوشش کرتا ہے۔

بڑھ کے اس اندر سبھا کا ساز و ساماں پھونک دوں
اس کا گلشن پھونک دوں اس کا شبستاں پھونک دوں
تخت سلطاں کیا میں سارا قصر سلطاں پھونک دوں
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

"اندھیری رات کا مسافر" ایک انتہائی معمولی نظم ہے، اس کے مقابلے میں "آوارہ" ایک بہتر تخلیق ہے۔ لیکن دونوں کا بنیادی کردار ایک ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ "اندھیری رات کا مسافر" خود کو ایک صلیبی مجاہد کے روپ میں دیکھتا ہے اور "آوارہ" خود کو ایک جلا وطن شہزادے کی شکل میں، جو اپنی مرضی سے جلا وطن ہوا ہے، لیکن اب بھی اس کے لئے عیش محل کے دروازے کھلے ہوئے ہیں اور وہ جب چاہے اپنے رنگ محل میں لوٹ کر راجا اندر کی سی زندگی گزار سکتا ہے لیکن وہ ایسا نہ کرکے خود کو ایک بڑے تپسوی بدھ کے روپ میں دیکھتا ہے اور خود کو اذیت پہنچا کر آسودگی حاصل کرتا ہے لیکن وہ قاری پر یہ بات نہایت

صفائی سے جتلا دیتا ہے کہ اس کی جلا وطنی دراصل اس نے ہی اپنے آپ پر طاری کی ہے، اور وہ سچ مچ کا 'آوارہ' نہیں ہے:

منتظر ہے اک طوفان بلا میرے لئے
اب بھی جانے کتنے دروازے ہیں وا میرے لئے
پر مصیبت ہے مرا عہد وفا میرے لئے
اے غم دل کیا کروں، اے وحشت دل کیا کروں

"عہد وفا" دراصل جلا وطنی کی سزا ہے جو شاعر نے خود پر مسلط کی ہے ورنہ اس کے لئے ہزاروں دروازوں کے آغوش کھلے ہوئے ہیں۔ اگلے لمحے میں وہ عہد وفا کو توڑ کر رنگ محل میں واپس جانا چاہتا ہے۔

جی میں آتا ہے کہ اب عہد وفا بھی توڑ دوں
ان کو پا سکتا ہوں میں یہ آسرا بھی توڑ دوں
ہاں مناسب ہے یہ زنجیر ہوا بھی توڑ دوں
اے غم دل کیا کروں، اے وحشت دل کیا کروں

لیکن عہد وفا کو توڑ دینے سے اپنی رومانی identity کا کیا بنے گا؟ اس لئے نظم "اک چنگیز کے ہاتھوں سے خنجر" لے کر توڑ دینے کی خواہش کی ذہنی عیاشی پر ختم ہوتی ہے۔ "اک چنگیز" کا لفظ اس بات کی غمازی کر رہا ہے کہ یہ تخریبی ارادہ بھی سنجیدہ نہیں ہے بلکہ اس رومانی فینٹسی کی توسیع ہے جس میں شاعر خود کو ایک آوارہ شہزادے کے روپ میں دیکھتا ہے۔

فنی نقطۂ نگاہ سے "آوارہ" کے نسبتاً زیادہ موثر ہونے کا دارومدار اس کے مصرعۂ ترجیع میں ہے جس میں کرب کا آہنگ یک گونہ پیچیدگی کے ساتھ آ گیا ہے۔ استفسار کے تذبذب اور بے یقینی میں جو کیفیت ہے وہ "مگر میں اپنی منزل کی طرف بڑھتا ہی جاتا ہوں" کے بچکانہ اور مضحکہ خیز جوش میں کہاں؟ تکنیک کے اعتبار سے "آوارہ" اور "اندھیری رات کا مسافر" میں کوئی خاص فرق نہیں۔ دونوں نظموں میں غیر ضروری پیکروں کی بھرمار ہے۔ لیکن "آوارہ" کے پیکر زیادہ روشن اور متحرک ہیں۔

افسوس ہے کہ منظر سلیم نے مجاز کے بہترین اشعار کو انتخاب میں بالکل نظرانداز کردیا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ ایسے اشعار ترقی پسند تنقید کے چوکھٹے میں فٹ نہیں بیٹھے:

اب گل سے نظر ملتی ہی نہیں اب دل کی کلی کھلتی ہی نہیں
اے فصل بہاراں رخصت ہو ہم لطف بہاراں بھول گئے
سب کا تو مداوا کر ڈالا، اپنا ہی مداوا کر نہ سکے
سب کے تو گریباں سی ڈالے، اپنا ہی گریباں بھول گئے
یہ اپنی وفا کا عالم ہے اب ان کی جفا کو کیا کہیے
اک نشتر زہر آگیں رکھ کر نزدیک رگ جاں بھول گئے
اس محفل کیف و مستی میں اس انجمن عرفانی میں
سب جام بہ کف بیٹھے ہی رہے، ہم پی بھی گئے چھلکا بھی گئے

ان دو غزلوں کے اشعار اردو شاعری کے بہترین سرمائے کا حصہ ہیں۔ ان غزلوں کے تجزیے اور تفصیلی مطالعہ کی واقعی ضرورت تھی۔

کتاب کا سب سے دل چسپ اور معلوماتی حصہ مجاز کی زندگی اور شخصیت سے متعلق ہے۔ منظر سلیم ایک کامیاب ناول نگار ہیں۔ انھوں نے مجاز کی زندگی کو بھی بہت ڈرامائی اور تاثراتی انداز میں پیش کیا ہے۔ مجاز کی دیوانگی اور اس کے نفسیاتی اسباب پر بھی اچھی بحث ہے۔ سوانحی حالات کی قدر و قیمت، صحت اور معروضی انداز بیان کو پیش نظر رکھتے ہوئے کتاب مجازیات میں ایک اہم اضافہ ہے۔

"مجاز ــ حیات اور شاعری" کی کتابت و طباعت معمولی ہے۔

شب خون ۲۴

کتاب پبلشرز۔ چوک لکھنؤ
چار روپے پچاس پیسے

چوری سے یاری تک

وزیر آغا

انگریزی ادب میں انشائیہ نگاری انیسویں صدی کے وسط میں انتہائے کمال کو پہنچی۔ بیسویں صدی کے اولین پچیس برس بھی اس صنفِ نثر کے لئے مبارک ہی تھے۔ لیکن ہمارے عہد کے آتے آتے انشائیہ نگاری کا رواج ختم ہو چلا تھا۔ آج جدید انگریزی ادب میں کوئی نوجوان انشائیہ نگار نظر نہیں آتا۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ انیسویں صدی میں طویل ناولوں کے مقابلہ پر مختصر انشائیہ کو فروغ ہوا۔ اب جب تک طویل ناول کم تر لکھے جا رہے ہیں اور افسانہ بھی مختصر ہونے لگا ہے، انشائیہ کی ضرورت کم محسوس ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ انشائیہ نگار تھوڑا بہت خوش طبع light hearted بھی ہوتا ہے۔ جدید عہد کو خوش طبعی راس نہیں آتی، اس لئے لیم Lamb یا اسٹیونسن Stevenson، تو دور رہے اب لیوکس Lucas یا گارڈنر Gardiner، ہی جیسے —— انشائیے کون لکھے؟

اس پس منظر میں دیکھئے تو جدید اردو ادب میں انشائیہ نگاری کا رواج (یا کم سے کم احیاء، کیوں کہ عظیم بیگ اور فرحت اللہ بیگ نے بھی ایک طرح انشائیہ افسانے لکھے تھے، اور بعد میں ایک چیز ترقی پسندوں نے ایجاد کی تھی جسے خاکہ کہا گیا تھا) ذرا انوکھا سا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اردو میں ادھر بہت سے اچھے انشائیہ لکھے گئے، اور اس احیاء کا سہرا ڈاکٹر وزیر آغا کے سر ہے۔ میں یہ بات صاف کرتا چلوں کہ میری ذاتی رائے یہ ہے کہ جدید اردو ادب میں انشائیہ کوئی مستقل مقام نہیں بنا سکتا۔ ادھر کچھ لوگ سانیٹ کو بھی رواج دینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ شاید کسی صاحب کو خیال آئے تو وہ مستزاد اور مسمط کو دوبارہ اکھاڑ لائیں۔ لیکن ایمان داری کی بات یہ ہے

کہ اب اس طرح کے انوکھے یا غیر ملکی یا بے وقت اسالیب محض اپنے انوکھے پن یا غیر ملکی پن کی وج
مقبول یا معروف نہیں ہو سکتے۔ انشائیہ بہر حال ایک زنگ خوردہ اوزار ہے اور اس سے
بت نہیں تراشے جا سکتے۔ جدید افسانہ خود انشائیہ کے رنگ میں رنگا ہوا ہے (انگریزی میں بہ
زیادہ اردو میں نسبتاً کم) اس لئے اب انشائیہ برائے انشائیہ برائے انشائیہ استقلال نہیں پا
ان تمام باتوں کو الگ رکھ کر وزیر آغا کے انشائیوں کے اس مجموعہ کو پڑھئے تو ایک
کی خوشی ضرور محسوس ہوتی ہے۔ کوئی تو ایسا انشائیہ نگار ہے جس کی گفت گو کا آہنگ گفتگو تک
محدود رہتا ہے! ورنہ ہمارے یہاں وعظ، تلقین، چیخ پکار، ڈانٹ ڈپٹ کی روایتیں اس قد
مستحکم ہیں اور زبردستی شعریت پیدا کرنے کی کوشش میں نثر کا اس طرح ستیاناس مارا گیا ہے
توبہ بھلی۔ وزیر آغا کی اڑان اونچی نہیں ہے، اور یہ عمل ارادی ہے۔ کیوں کہ انشائیہ کا بنیادی
روزمرہ کے انسانی رشتوں، ارتباط و اختلاف، دل چسپی آمیز اور ہمدردانہ تجسس کے ذریعہ ظاہر ہو
ہے۔ بنسن Benson نے جس محبت اور رچاؤ سے انشائیہ پر تنقید لکھی ہے وہ خود انشائیہ نگاری
کی بہترین مثال ہے۔ یہاں ادعا، جھاڑ پھونک، زوری زاری وزر کا گزر نہیں۔ اپنے انشائیوں
میں وزیر آغا انسانوں میں ایک انسان ہیں۔ وہ خود زندگی کی بوالعجبیوں، بے تکے پن، ادل جلول
تماشے سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور انھیں اس طرح بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا بھی انھیں کی
دھن پر اس طرح تال دینے لگتا ہے جس طرح کھیل کا آنکھوں دیکھا حال سننے والے خود کو کھیلتے
ہوئے محسوس کرنے لگتے ہیں۔

وزیر آغا کی نثر خلاقانہ ہے، لیکن غیر ضروری حد تک نہیں۔ "مجھے چیخ کی کھردری غنائیت
سے والہانہ پیار ہے۔ کسی ہنستے ہوئے شخص کو دیکھ کر مجھے ہمیشہ یہ خیال آتا ہے کہ یہ شخص اندر سے کھوکھلا
ہے۔ روتے ہوئے شخص کو دیکھ کر میں سوچتا ہوں کہ یہ تو محض ایک شمع ہے جو ہولے ہولے پگھلی جا رہی
ہے صرف چند لمحے۔ اور یہ شمع پگھل کر ڈھیر ہو جائے گی۔ لیکن چیختا ہوا شخص! چیختے ہوئے شخص کی
کیا بات ہے! اس کا عزم، اس کا احتجاج، اس کی آزاد منش ذہنیت، انسانیت کا سرمایہ ہے۔" یہ

نثر تصنع سے بالکل پاک نہیں ہے۔ اس پر مغربی طرز کے اثرات بھی نمایاں ہیں، لیکن یہ نثر جامد نہیں ہے اور اس حد تک فطری ہے جس حد تک اردو کے نثر نگار کم پہنچے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ابھی اردو نثر کو توتلی زبان بھی بولنا نہیں آتا۔ کم سے کم عام طور پر۔

"چوری سے یاری تک" کی کتابت طباعت اور گٹ اپ اس قدر خوبصورت ہے کہ باید و شاید۔

شب خون ۱۵

جدید ناشرین۔ لاہور
چار روپے (اشاعت خاص)
دو روپے (اشاعت عام)

دودھ کے دھلے

وجاہت علی سندیلوی

اور

ہم کہاں کے دانا ہیں

محبوب بڑائی

مزاحیہ مضامین کے یہ دو مجموعے ایک ساتھ پڑھے جائیں تو اردو ادب میں مزاح کی رفتار ترقی کی مایوس کن شکل سامنے آتی ہے۔ وجاہت علی سندیلوی ایک کہنہ مشق اور جانے پہچانے مزاح نگار ہیں۔ "ہم کہاں کے دانا ہیں" محبوب بڑائی کا پہلا مجموعہ ہے۔ بڑائی صاحب کی عمر ابھی غالباً تیس سال بھی نہ ہوگی۔ یہ امید کی جاسکتی تھی کہ ہر دو حضرات کے رویہ، انداز تحریر اور مشاہدہ میں نمایاں فرق ہوگا لیکن ایسا نہیں ہے۔ بڑائی صاحب کے چند عنوانات حسب ذیل ہیں: "ہڑتال کا مرض" "ہمارے مہربان — چپراسی" "اشتہار کا مرض" "ہم اخبار پڑھتے ہیں" وغیرہ۔ سندیلوی صاحب کے عنوانات ملاحظہ ہوں: "ضرورت ایک مکان کی" "ویگنوں کی تلاش" "ملازمت کی تلاش" "محفل وعظ میں" وغیرہ دونوں کی یکسانیت اس قدر نمایاں ہے کہ وضاحت کی ضرورت نہیں۔ مکان کی قلت، مولویوں اور ملاؤں کی حرکتیں، ملازمتوں کی کمی، افسروں کی فرعونیت، سیاست دانوں کے ڈھونگ وغیرہ۔ یہ موضوعات کسی نہ کسی طرح سے رشید احمد صدیقی کے وقت سے چلے آرہے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے ہمارے مزاح نگاروں کو دنیا میں ان کے علاوہ کچھ نظر نہیں آتا۔ دراصل یہ کمزوری اس وجہ سے پیدا ہوئی ہے کہ ہمارا ہر مزاح نگار خود کو طنز نگار بھی ثابت کرنا چاہتا ہے اور ہر طنز نگار چاہتا ہے کہ لوگ اسے ظریف بھی مانیں۔ اس زبردستی کی ملاوٹ نے مزاحیہ ادب کا

بیڑا غرق کر دیا ہے۔ واہی، تخلص بھوپالی، احمد جمال پاشا، سب اسی روگ کے مارے ہوئے ہیں۔ دنیا میں خالص مزاحیہ چیزیں ہزاروں ہیں، اور اگر ان کے بارے میں لکھتے وقت اتفاقیہ کچھ طنز آجائے (جیسے شوکت تھانوی) تو کچھ مضائقہ نہیں۔ لیکن زبردستی خود کو ہر وقت سنجیدہ بنائے رکھنا اور ہر چیز کو تنقید کی عینک سے دیکھنا مزاح نگار کو تباہ کرکے رکھ دیتا ہے۔ وزیر آغا کو یہ فن نبھانا خوب آتا ہے، ان کے پہلے پطرس اور عظیم بیگ چغتائی اور فرحت اللہ بیگ اور (ایک چھوٹا سا مزاح نگار) سید ابو تمیم فرید آبادی سے کیا آپ یہ توقع کر سکتے تھے کہ ان کی کتابوں کے انتساب یوں ہوں گے:۔

"اس کرسی اقتدار کے نام جسے پاکر انسان اپنی انسانیت بھول جاتا ہے" (مجبوب برائی)
"ان باہمت ساتھیوں کے نام جو زندگی کی جاں گسل کشمکش کے درمیان بھی خود زندگی پر ہنسنے اور اس کا مذاق اڑانے سے نہیں چوکتے۔۔ الخ" (وجاہت علی سندیلوی)

احمد شاہ بخاری زندہ ہوتے تو کہتے حضرت جبۂ و دستار و تسبیح کے بغیر بھی لقمہ توڑا جا سکتا ہے!

طنز نگاری کے لئے جس شدید غم و غصہ، احساس برتری اور بھڑکتی ہوئی آگ کی طرح جھلسانے والے مزاج کی ضرورت ہوتی ہے، وہ سندیلوی صاحب اور برائی صاحب کو ودیعت نہیں ہوا ہے۔ الگزنڈر پوپ کے بارے میں بانمی ڈوبرے Bonamy Dobree کا جملہ ملاحظہ ہو۔
"خارجی دنیا کے تجربات پوپ پر احساسات کی طرح اثر انداز ہوتے تھے۔ ایک جلتا ہوا شدید غصہ اور برفیلا جذبۂ تحقیر و استہزا جو شعلۂ جوالہ سے بھی زیادہ جھلسانے اور تپانے والا تھا" یہ مزاج اکبر کو نصیب ہوا تھا۔ لیکن انھوں نے بھی اس کی قدر نہ کی۔ رشید احمد صدیقی کو تھا۔ اور جہاں جہاں وہ جملہ بازی سے بچ نکلے ہیں، وہاں وہاں ان کا طنز دل کو ہلا دیتا ہے۔ سودا میں بھی یہ صلاحیت تھی، بہ قول آل احمد سرور، سودا آلام روزگار پر روتے نہیں، قہقہہ لگاتے ہیں۔ ان کے قہقہے میں زہر خند ہوتا ہے۔

وجاہت علی سندیلوی بہت حد تک اور مجوب بڑائی ایک حد تک کامیاب مزاح نگار ثابت ہو سکتے ہیں اگر وہ طنز کا قلادہ اپنے گلے سے اتار پھینکیں۔ سندیلوی صاحب بہت اچھی نثر لکھتے ہیں۔ انھیں مکالمہ اور محاورہ کا خاص سلیقہ ہے۔ ان کی زبان کا اپنا آہنگ ہے جو ان کے موضوع کے لئے انتہائی مناسب ہے۔ معمولی بات میں مزاح کا پہلو نکال لینا جو مزاح نگار کا خاصہ ہے، سندیلوی صاحب کے یہاں بیش از بیش اور بڑائی صاحب کے یہاں کم کم نظر آتا ہے۔ لیکن پھر بھی مجوب بڑائی اس لئے قابل مبارکباد ہیں کہ انھوں نے گھریلو موضوعات پر بھی نظر رکھی ہے اور جدید تہذیب کی نمائندہ خامیاں بھی ان کی نظر سے پوشیدہ نہیں۔ ان کی صلاحیتیں ابھی انھیں اور بھی آگے لے جانے کا امکان رکھتی ہیں۔

شب خون ۱۵

خورشید بک ڈپو، بلوچ پورہ۔ لکھنؤ

تین روپے پچاس پیسے

اور

پروفیسر ایم۔ اے۔ بڑائی

بھار باڑا گلی۔ ایلی

دو روپے